

Vieraannuttaminen tehokeinona ruututeksteissä

Tarkastelussa koodinvaihto elokuvassa *Code 46*

Maria Koskelainen
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Käännöstiede (saksa)
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2014

TIIVISTELMÄ

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Käännöstiede (saksa)

MARIA KOSKELAINEN: Vieraannuttaminen tehokeinona ruututeksteissä. Tarkastelussa koodinvaihto elokuvassa *Code 46*.

Pro gradu -tutkielma 62 sivua, liitteet 2 sivua, saksankielinen tiivistelmä 11 sivua.

Toukokuu 2014

Tässä tutkielmassa tarkastellaan rajatussa tilassa esiintyvää koodinvaihtoa eli vieraskielisten sanojen ja ilmausten käyttämistä osana yksikielistä puhetta tai tekstiä. Tutkimusaineistona ovat elokuvan *Code 46* englanninkielinen alkuperäisversio sekä suomen- ja saksankieliset dvd-tekstitykset. Ruututekstit ovat haasteellinen tekstimuoto sekä tarkkaan rajatun tilan eli käytettävissä olevan merkkimäärän että ruudussa pysymisen ajan suhteen. Ruututeksti ei myöskään ole itsenäinen teksti, vaan aina symbioosissa lähtötekstin kuvan ja ääniraidan kanssa. Yleensä ruututeksteissä pyritään mahdollisimman sujuvaan, yleiskieliseen ja huomaamattomaan lopputulokseen, mutta elokuvan *Code 46* dialogissa olevien vieraskielisten ilmaisujen ottaminen mukaan myös ruututeksteihin luo vieraannuttavan efektin ja tekee ruututekstit näkyvämmiksi. Yleiskielisestä tyylistä poikkeavien ilmaisujen käyttäminen on perusteltua, mikäli ne sopivat ohjelman tai elokuvan tyyliin ja niitä käytetään lähtötekstissä. Elokuvassa *Code 46* käytetään epäsäännöllisen säännöllisesti vieraskielisiä ilmaisuja. Käytetyistä kielistä yleisimmät ovat espanja, ranska ja italia.

Tutkimusmetodi oli vertaileva teksti- ja käännösanalyysi. Kokosin dvd-tekstityksen rinnakkain samaan taulukkoon lähtötekstistä litteroimani ääniraidan kanssa niin, että jokaisella repliikilla on oma solunsa, jotta pystyin vertailemaan sisällön lisäksi myös repliikkijakoa ja repliikkien määrää. Laskin myös lähtötekstissä ja molemmissa tekstityksissä esiintyneet koodinvaihdot ja vertasin niitä keskenään. Määrällisen analyysin jälkeen käsitelin erikseen tekstityksissä säilytettyä koodinvaihtoa, poistettua koodinvaihtoa sekä yksittäistä lisäystä.

Tutkimuksessa selvisi, että saksankielisessä tekstityksessä oli säilytetty selvästi enemmän koodinvaihtoa (91,7 %) kuin suomenkielisessä (60,3 %). Saksankielisestä tekstityksestä ei ole karsittu juuri lainkaan toistoa, kuten yleensä tekstityksissä tehdään. Siinä on enemmän repliikkejä ja siinä pyritään jopa mukailemaan lähtötekstin puheen rytmiä sekä lauserakenteita. Suomenkielisestä tekstityksestä on karsittu toistoa, jota ei ole tapana tuoda esille ruututeksteissä. Poistetuista koodinvaihdosta noin puolet on käännetty suomeksi, puolet poistettu kokonaan. Molemmissa tekstityksissä poistot kohdistuvat sekä koodinvaihtojen toistojen karsimiseen että monikielisten ilmaisujen poistamiseen. Tutkimuksen tulos on osin odotettu, osin yllättävä. Olin varautunut siihen, että koodinvaihtoja olisi poistettu, koska ruututekstit ovat tekstilajina tiivistävä ja kuva kertoo paljon, mutta tekstitysten välinen ero on odottamattoman suuri. Epäilen syyksi saksan- ja suomenkielisen kulttuurin vallitsevia audiovisuaalisen kääntämisen metodeja.

Avainsanat: audiovisuaalinen kääntäminen, DVD-tekstitys, koodinvaihto, vieraannuttava kieliaines.

Sisällys

1. JOHDANTO	1
2. AUDIOVISUAALINEN TEKSTI JA SEN KÄÄNTÄMISEN ERITYISPIIRTEET	5
2.1. AUDIOVISUAALINEN KERRONTA, TEKSTI JA PUHE	5
2.2. AV-KÄÄNTÄMINEN	7
2.2.1. RUUTUTEKSTIT	10
2.2.2. ELOKUVAKÄÄNTÄMINEN, RUUTUTEKSTIT JA DVD-TEKSTIT	15
3. MONIKIELISYYS JA VIERAANNUTTAMINEN	18
3.1. MONIKIELISYYDEN KÄSITTEESTÄ	19
3.2. MONIKIELISYYS AV-TEOKSESSA	23
3.2.1. MONIKIELISYYDEN ONGELMALLISUUS RUUTUTEKSTEISSÄ	25
3.2.2. MONIKIELISYYDEN ESITTÄMISEN KEINOT	25
3.3. TIETEISFIKTIO JA VIERAANNUTTAMINEN	27
4. TUTKIMUSAINEISTO JA METODI	29
4.1. TUTKIMUSAINEISTO	29
4.2. TUTKIMUSAINEISTON KOKOAMINEN JA LITTEROINTI	31
5. ANALYYSIOSIO	33
5.1. RUUTUTEKSTIEN ERITYISPIIRTEITÄ	35
5.2. SÄILYTETTY MONIKIELISYYS	42
5.3. POISTETTU MONIKIELISYYS	46
5.4. LISÄTTY MONIKIELISYYS	53
5.5. ANALYYSIN JOHTOPÄÄTÖKSET	54
6. LOPUKSI	56
7. LÄHTEET	
LIITE 1	
DEUTSCHE KURZFASSUNG	

1. Johdanto

Audiovisuaalisen kääntämisen tutkimus on kasvanut nopeasti ja monipuolisesti viime vuosina. Ala on kuitenkin nuori ja laaja, koska audiovisuaalinen kääntäminen kattaa käsitteenä lukuisia audiovisuaalisen viestinnän muotoja. Näin ollen myös useita tutkimusaiheita on vielä kartoittamatta. Oman pro gradu -tutkielmani aihe muotoutui pikkuhiljaa aineiston pohjalta. Törmäsin elokuvaan *Code 46* (2003) sattumalta televisiossa, ja katsottuani sen se jäi kaiheramaan ajatuksiani pitkäksi aikaa. Osaksi minua kiehtoi toki elokuvassa kuvattu maailma, mutta vähintään yhtä suuren mielenkiinnon kohteena olivat siinä käytetty kieli ja ruututekstit. Elokuvan *Code 46* ruututeksteissä esiintyy jonkin verran vieraskielisiä sanoja, joita ei selitetty auki suomeksi tai saksaksi, ja jäin pohtimaan syytä niiden käyttämiseen näin näkyvässä tilanteessa. Ruututekstit ovat mielenkiintoinen, rajatussa tilassa ja ajassa esiintyvä tekstimuoto. Ne ovat jatkuvasti näkyvillä televisiossa ja elokuvissa, joten niitä on vaikea välttää kohtaamasta ja ne vaikuttavat omalta osaltaan katsojien kielitajuun ja kokemukseen kielestä. Mahdollisesti käytettävät epäkonventionaaliset ratkaisut tai virheet kiinnittävät niissä herkästi katsojan huomion, joten eri kielten sekoittaminen tuntui hieman epätavalliselta ratkaisulta.

Code 46 on suhteellisen läheiseen tulevaisuuteen sijoittuva tieteiselokuva, jossa seurataan tuhoon tuomittua rakkaustarinaa. Elokuva ei ole tyypillinen suuren budjetin erikoistehosteita pursuava Hollywood-spektaakkeli, vaan hiljainen, häiritsevä ja viipyilevä kokonaisuus, joka ei päästänyt otteestaan pitkään aikaan. Tieteisfiktioille ominaisesta vieraannuttamisesta vastaavat tässä elokuvassa tarkoin valitut, epätodellisuutta henkivät kuvauspaikat, lähes ohimennen esitelty tekniset innovaatiot ja kieli, lainasanojen värittämä englantia.

Elokuvan nähtyäni aloin miettiä tarkemmin sitä, millainen merkitys kielellä oli koko *Code 46*:n maailmassa, sillä kielelliset valinnat eivät ole koskaan sattumanvaraisia elokuvissa. Henkilöhahmojen puheen sosiokulttuuriset ja maantieteelliset tunnuksukset kertovat jotakin heidän persoonastaan ja taustastaan ja tunnuksukset vaikuttavat niin kielioppiin, syntaksiin, sanastoon, ääntämiseen kuin intonaatioonkin (Díaz Cintas & Remael 2007, 185). Elokuvassa *Code 46* käytetty pääkieli on englantia, mutta sen lomassa käytetään lukuisista kielistä lainattuja yksittäisiä sanoja tai lyhyitä lauseita niin, että henkilöhahmojen sanoma on ymmärrettävissä kontekstin myötä. Esimerkiksi elokuvan rakastavaisten Marian ja Williamin tutustuessa toi-

siinsa jälkimmäinen kertoo vaimostaan ja lapsestaan, ja Maria kysyy, onko lapsi tyttö vai poika käyttäen englanninkielisten sanojen sijasta espanjankielisiä sanoja.

Esimerkki 1

William: Actually, I have a whole bag full of them [candy]. For my kid.

Maria: You have a kid? Chico or chica?

William: Chico. Jim. His name is Jim.

Vaikka katsoja ei ymmärtäisikään, tarkoittaako *chico* poikaa vai tyttöä, nimi ja persoonapronomini *his* paljastaa lapsen olevan poika, mikäli katsoja ymmärtää englantia tai tietää joitakin englanninkielisiä pojannimiä. Jim myös näytetään elokuvan aikana, joten viimeistään silloin katsojalle selviää, onko kyse työstä vai pojasta. Myös esimerkiksi tervehdittäessä ja hyvästeltäessä käytetään useasti vieraskielisiä ilmaisuja kuten *buenos días* ja *khoda hafez*.

Koska elokuvan tapahtumat sijoittuvat suhteellisen läheiseen tulevaisuuteen ja tapahtumapaikat ovat todellisia, joskin vieraan oloisia, kielenkäytön tavoitteena lienee korostaa sitä, kuinka elokuvassa esitetty maailma eroaa meidän tuntemastamme maailmasta. Henkilöhahmoilla ei ole ongelmia toistensa ymmärtämisessä, vaan eri mantereilla puhutaan samaa kieltä, mikä tosin voi hyvinkin johtua elokuvan tekijöiden halusta pitää kielellinen asetelma yksinkertaisena – yksikielisyys kun tuntuu olevan normi etenkin länsimaisessa englanninkielisessä elokuvateollisuudessa. Kenties eri kielet ovat sulautuneet toisiinsa globalisaation ja ihmisten liikkuvuuden myötä – selitystä ei anneta, vaan katsoja saa miettiä itse, miten elokuvassa kuvattu maailma on syntynyt nykymaailmastamme. Kiinnitin elokuvaa katsoessani huomiota siihen, että tekstityksessä ylipäänsä oli vieraskielisiä sanoja, ja toisekseen siihen, kuinka saumattomasti koodinvaihto tapahtuu eli vieraskieliset sanat sopivat kohdekieliseen tekstitykseen. *Code 46*:n kaltaiset, useampaa kieltä yhdistelevät elokuvat ovat suhteellisen harvinaisia länsimaisessa elokuvatuotannossa.

Elokuva on visuaalinen media, mutta visuaalisuus yksin ei yleensä kerro tarinaa. Nykypäivänä elokuvissa on lähes aina puhetta, ja kääntäjän tehtävä on kääntää tämä puhe niin, että katsoja pystyy seuraamaan elokuvaa, vaikka ei ymmärtäisi siinä puhuttua alkuperäiskieltä. Valitsemia käännösmetodeja on kaksi, dubbaaminen ja tekstittäminen. Dubbauksessa korvataan alkuperäinen puhe kohdekielisellä puheella, kun taas tekstityksessä alkuperäiseen ääniraitaan ei kosketa ja käännetty puhe esitetään tekstityksenä ruudun reunassa. Näistä metodeista keskityn Suomessa huomattavasti yleisempään tekstittämiseen. Tekstityksen haasteena on olla

samanaikaisesti riittävän informatiivinen, helposti luettava, tarkasti ajoitettu ja mahdollisimman huomaamaton. Käännöstilanne on haastava, ja haastetta lisää lähtökielen mahdollisesti antamat lisähaasteet kuten erikoisan sanasto tai vahva murre. Myös oman tutkimukseni keskiössä oleva haaste, koodinvaihto, vaikeuttaa kääntäjän työtä. Useamman kuin yhden lähtökielen läsnäolo voi olla haaste kääntäjälle, mikäli kielitaito ei kata kaikkia tarvittavia kieliä eikä esimerkiksi käsikirjoituksesta ole apua merkitysten selvittämiseen.

Ruututekstien, kuten muidenkin käännöstoimeksiantojen yhteydessä on huomioitava se, että asiakas voi antaa kääntäjälle erittäin tiukat toimintaohjeet. Tällöin käännösratkaisuissa ei ole kyse niinkään kääntäjän valinnoista kuin asiakkaan vaatimasta linjasta. Pohjautuivat havaitsemani linjaukset sitten kääntäjien ratkaisuihin tai asiakkaan ohjeistukseen, pidän mielenkiintoisena kysymyksenä sitä, miten koodinvaihtoa käsitellään ruututeksteissä silloin, kun puheella on selkeästi kerronnallinen rooli ja sen muoto on osa kerrontaa. Sama asiasisältö voidaan ilmaista monin eri sanoin, mutta jos asia ilmaistaan epätavallisessa muodossa, on syytä harkita, pitäisikö lähtötekstin muoto säilyttää myös käännöksessä, vaikka huomaamattomuus kaikilla tasoilla onkin ruututekstien hyve.

Analyysini on luonteeltaan vertaileva: Litteroin elokuvan alkuperäisen ääniraidan dialogin, käyn läpi kaikki repliikit, jotka sisältävät vieraskielisiä ilmauksia tai ovat vieraskielisiä kokonaisuudessaan, ja vertaan niitä dvd:n suomenkielisiin ja saksankielisiin tekstityksiin nähdäkseni, millaisiin ratkaisuihin käännöksissä on päädytty useampaa kieltä sisältävien repliikkien tapauksessa. Minua kiinnostaa, kuinka uskollisesti lähtötekstin vieraat elementit on säilytetty käännöksessä – kuinka paljon vieraskielisiä sanoja käännöksissä on suhteessa lähtötekstiin, kuinka paljon vieraskielisyyttä on poistettu, onko vieraskielisyyttä lisätty tai onko jokin vieraskielinen ilmaisu korvattu toisella. On oletettavaa, että yleinen linjaus käännösratkaisuihin on käännöstoimiston sanelema ja että yksittäisellä kääntäjällä on vain vähän jos lainkaan sananvaltaa, kuten usein dvd-käännöksissä. Pidän kuitenkin myös käännösratkaisujen yleistä linjaa kiinnostavana, koska se kertoo siitä, miten elokuvan kansainvälisestä levityksestä vastuussa olevat tahot suhtautuvat elokuvaan.

Tutkielmani teoriaosuus koostuu kahdesta pääluvusta ja analyysimetodin esittelevästä luvusta. Luvussa 2. käsittelen audiovisuaalista tekstiä ja sen kääntämistä keskittyen erityisesti tekstittämiseen ja puheen rooliin audiovisuaalisessa kerronnassa. Luvussa 3. puolestaan esittelen koodinvaihdon ja monikielisuuden käsitteet, käyn läpi kotouttamista ja vieraannuttamista

käännösstrategioina sekä selvitän, miten monikielisyyden voi tuoda esille tekstityksessä. Lisäksi esittelen lyhyesti tieteisfiktioin genreä ja sen suhdetta vieraannuttamiseen. Luvussa neljä kuvaan analyysiosiossa käyttämäni metodin ja käyn läpi aineiston kokoamisen. Teoriaosuiden jälkeen luvussa viisi analysoin koodinvaihtoa sisältäviä repliikkejä keskittyen siihen, miten vieraskielistä ainesta käsitellään repliikeissä. Analyysiosion lopuksi kokoan yhteen tutkimukseni johtopäätökset ja käyn ne läpi viimeisessä luvussa.

2. Audiovisuaalinen teksti ja sen kääntämisen erityispiirteet

Tässä luvussa käyn ensin läpi audiovisuaalisen tekstin ominaispiirteitä ja peruskäsitteitä, ennen kuin siirryn audiovisuaaliseen kääntämiseen (jatkossa av-kääntäminen) ja monikielisyyden esilletuomisen keinoihin av-käännöksissä. Muiden muassa Oittinen & Tuominen (2008b, 11) kuvaavat av-kääntämistä monipuoliseksi ja monimuotoiseksi kääntämisen osa-alueeksi, jonka ”piiriin kuuluu kaikki sellainen kääntäminen, jossa sanallisen tekstin lisäksi on mukana auditiivisia ja visuaalisia elementtejä, siis ääntä ja kuvaa.” Av-kääntämisen osa-alueisiin kuuluvat dubbaus, tekstittäminen, voice over-kääntäminen, tietokonepelien käännökset, oopperan tekstilaitekäännökset ja myös etätulkkaus, joka toteutetaan videoneuvottelulaitteiston välityksellä. Av-kääntämisen tutkimusta on moitittu syystäkin tutkimuksen kapea-alaisuudesta, sillä tutkimuksissa käsitellään kääntämistä yleisesti koskevia seikkoja av-käännösten toimiessa aineistona sen sijaan, että tutkimus keskittyisi av-kääntämisen erityispiirteisiin. (Oittinen & Tuominen 2008b, 11.) Oma tutkimukseni syylistyy epäilemättä samaan syntiin analysoidesani koodinvaihtoa ja monikielisyyden siirtymistä lähtötekstistä ruututeksteihin, mutta pyrin pitämään mielessä jatkuvasti sen, että kyseessä on nimenomaan av-kääntäminen, joka ei noudata aina samoja lainalaisuuksia kuin esimerkiksi asiatekstikääntäminen. Siksi halusin myös liittää tutkielmani teoriaosuuteen hieman pohdintaa audiovisuaalisesta kerronnasta ja puheen roolista siinä, ennen kuin paneudun av-kääntämiseen.

2.1. Audiovisuaalinen kerronta, teksti ja puhe

Ensimmäiseksi lienee aiheellista sanoa pari sanaa audiovisuaalisuudesta. Lyhyesti sanottuna audiovisuaalinen tarkoittaa näkö- ja kuuloaistin yhdistämistä, tai kuten Lehtonen (2004, 30) kokooa, ”[a]udiovisuaalisuus viittaa siis näkemiseen ja kuulemiseen ja näkö- ja kuuloaistin yhdistämiseen liittyvään symbolisten merkitysten tuotantoon ja välittämiseen.” Visuaalisuuteen liittyy omakohtaiseen läsnäoloon juontuvia mielikuvia, mutta televisio purkaa tätä samanaikaisessa tilassa olemisen vaatimusta. Auditiivisuus eli kuuleminenkaan ei edellytä samanaikaisesti samassa tilassa olemista äänen lähteen kanssa, paitsi jos kyseessä ei ole tallennettu ääni. Sekä visuaalisuus että auditiivisuus ovat siis sekä välittömän että välitetyn kokemuksen aluetta ja audiovisuaalisuudesta puhuttaessa kyse on ennen kaikkea välitetystä kuvas-

ta ja äänestä eli esittämisestä (representaatiosta) eikä läsnäolosta (presentaatiosta). (Lehtonen 2004, 31.)

Audiovisuaalinen kerronta tarkoittaa Baconin (2000, 16) mukaan sitä, miten tarinoita voidaan kertoa eri tavoin tallennettujen äänien ja (pääasiassa) liikkuvien kuvien avulla. Kerronnan puolestaan voi yksinkertaisimmillaan määritellä ”kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti toisiinsa liittyvinä ja jostakin tietystä näkökulmasta käsin. Esittäminen voi tapahtua puhutun tai kirjoitetun kielen kautta, elein ja ilmein tai vaikkapa kuvin ja äänin.” (Bacon 2000, 18.) Zabalbeascoan (2008, 24–25) selvästi perusteellisemman määritelmän mukaan audiovisuaalisen ruututekstin¹ on täytettävä kolme kriteeriä:

- 1) Verbaaliset, nonverbaaliset, auditiiviset ja visuaaliset elementit ovat tekstissä samanarvoisia. Tekstin vastaanottajat käyttävät näköaistiaan (nähdäkseen ja luokeakseen) ja kuuloaistiaan (kuunnellakseen puhetta ja muita ääniä) koko kommunikaatiotilanteen ajan.
- 2) Eri elementit ovat pohjimmiltaan toisiaan tukevia ja toisistaan erottamattomia, jotta täydellisesti tyydyttävä kommunikaatiotilanne on saavutettavissa.
- 3) Tekstin tuotannon on koostuttava kolmesta päävaiheesta: a) esivalmisteluista kuten käsikirjoituksen laatimisesta ja harjoittelusta (*pre-shooting*), b) kuvauksista, joihin sisältyvät ohjaus, näytteleminen ja kameran käyttö (*shooting*) ja c) jälkikäsittelystä eli editoinnista ja leikkauksesta (*post-shooting*). (Zabalbeascoa 2008, 24–25.)

Elokuvan kaltaisessa audiovisuaalisessa mediassa kerronta on huomattavan monitahoinen ilmiö, johon vaikuttavat lukuisat osatekijät aina kuvakulmista ja leikkauksista elokuvamuusiikkiin asti toisin kuin kaunokirjallisuudessa, jossa kerronta nojaa useimmiten lähes täysin tekstin muodossa olevaan kieleen. Kaunokirjallisestakin tekstistä voi löytää myös visuaalisen ulottuvuuden esimerkiksi kirjasintyypistä tai kansikuvasta, ja kuvitettu lasten- ja nuortenkirjallisuus sekä sarjakuva yhdistävät kuvan ja sanan mielenkiintoisella tavalla, mutta narratologia eli kertomuksen tutkimus keskittyy sanalliseen kerrontaan. Koska oma tutkielmani keskittyy elokuvassa esitettävän puheen kääntämiseen ja tämän puheen ominaispiirteiden säilyttämiseen tai katoamiseen, keskityn nimenomaan puheen rooliin kerronnassa ja jätän muut audiovisuaalisen kerronnan osatekijät vähemmälle huomiolle. Perusteellisen katsauksen elokuvan kerrontaan tarjoavat mm. Bacon (2000) ja Branigan (1992).

¹ Ruututekstillä tai tekstillä ei tarkoiteta tässä nimenomaisessa yhteydessä ruudulla olevaa tekstitystä, vaan ruudulla esitettävää tarinaa tai tekstiä laajempänä käsitteenä. Zabalbeascoa käyttää siitä termiä ”screen text”.

Elokuvan tutkimuksessa käytettävä kerronnan teoria juontaa juurensa kirjallisuudentutkimukseen, mutta näiden kahden taidemuodon kerronnan välisiä eroja ei voi vertailla suoraan – elokuva on syntyjään visuaalinen media, kirjallisuus puolestaan kirjallinen. Bacon (2000, 27) muistuttaa, ettei elokuva jakaudu kirjallisuuden lailla selkeisiin lausumiin, koska katsojan nähtäville ja kuultaville annetaan ja jopa vyörytetään monenlaista informaatiota. Elokuvan audiovisuaalisen luonteen vuoksi tapahtumista kertominen jää melkein automaattisesti niiden näyttämisen varjoon, ja esimerkiksi aiempaan ajankohtaan sijoittuva tapahtuma nähdään pelkän siitä kertomisen sijaan usein takaumana. Näin ollen dialogi on vain yksi kerronnan keino aivan kuten kameratyö ja leikkauskin ovat, mutta erityisesti elokuvallinen kerrontakeino se ei ole. (Bacon 2000, 28.)

Teoksen visuaalisella ilmeellä ja sen luomisessa käytetyillä keinoilla on suuri merkitys kokonaisuuden luomisessa – sitä havainnollistaa esimerkiksi paljon toistettu mantra ”elokuva on visuaalinen media”. Kozloff (2000, 4) toteaa ironisesti, että elokuvien odotetaan kertovan tarinansa visuaalisesti – leikkaus, syväterävyys, valaistus, kameran liike ja erikoistehosteet ovat tärkeät osatekijät, kun taas puhetta on vain siedettävä. Puhe ei kuitenkaan ole vain välttämätön paha, vaan sillä on useita kerronnan kannalta tärkeitä tehtäviä. Yksi sen perustavimmista funktioista on tarinan fiktiivisen maailman luominen, sillä vaikka kamera voikin näyttää mitä ihmeellisimpiä paikkoja, niiden tunnistaminen voi olla mahdotonta ilman sanallista viestintää (Kozloff 2000, 34–35).

2.2. Av-kääntäminen

Elokuvien kääntäminen tarve syntyi äänielokuvan kehittymisen myötä. Mykkäelokuvien aikaan elokuvan kääntäminen oli yksinkertaista, sillä alkuperäisen elokuvan välitekstit yksinkertaisesti korvattiin leikkaamalla kohdekieliset välitekstit alkuperäisten välitekstien paikalle kuva-aineksen väliin. Käännetyn ja alkuperäisen elokuvan välinen ero oli niin pieni, ettei katsoja välttämättä edes tiedostanut katsovansa käännettä teosta toisin kuin nykyaikana. Erityisesti tekstitettyä elokuvaa katsottaessa katsoja puolestaan tiedostaa väistämättä olevansa käännöksen äärellä, koska käännös on läsnä samassa tilassa samaan aikaan lähtötekstin kanssa. (Hartama 2008, 187–188.) Taidokas dubbaus voitaneen häivyttää ruututekstejä hienovaraistemmin osaksi kokonaisuutta esimerkiksi animaatioelokuvissa. Elokuvan kääntämiseen ei

ole aina suhtauduttu myönteisesti, vaan on jopa väitetty, että kääntäminen pilaa elokuvan (Tveit 2009, 85).

Suomessa av-käännökset ovat näkyvässä roolissa, sillä Yleisradion esittämistä ulkomaisista ohjelmista noin 80 prosenttia tekstitetään, MTV:n ja Nelosen ulkomaisista ohjelmista vieläkin suurempi osa (Vertanen 2008, 149). Kuitenkin huolimatta siitä, että audiovisuaalisen kääntämisen tutkimus on nopeimmin kasvavia käännöstieteen tutkimuksen erikoisaloja (Díaz Cintas 2008, 1), ja siitä, miten näkyvä asema av-käännöksillä on monissa maissa, sen piirissä on mielestäni kiinnitetty yllättävän vähän huomiota monien alalla perustavaa laatua olevien käsitteiden määrittelymiseen. Kuten Alilakin (2011, 1) huomauttaa, audiovisuaalista kääntämistä tutkitaan paljon, mutta varsin yksipuolisesti, sillä monissa tutkimuksissa av-käännökset ovat tutkimuksen materiaalina, mutta av-kääntämisen olemuksen ja peruskäsitteiden tarkempi tutkiminen vaikuttaa unohtuneen sekä tutkijoilta että opinnäytetöiden tekijöiltä.

Díaz Cintas (2004, 51) pitää yhtenä syynä suhteellisen vähäiselle tutkimukselle sitä, että monet tutkijat ovat kyseenalaistaneet av-kääntämisen kääntämisenä ja luokitelleet sen adaptaatioksi. Monet käännöstieteelliset teoriat ja käsitteet eivät ole toimineet av-kääntämisen tutkimuksessa, minkä seurauksena tutkimus on keskittynyt yksinkertaisempiin aiheisiin. Näin ollen audiovisuaalisen kääntämisen tutkimus on nähty marginaalisena toimintana. Myös audiovisuaalisten ohjelmien monimuotoinen luonne on este tutkimukselle, sillä niiden tutkiminen on työläämpää kuin kirjallisessa muodossa olevien lähtö- ja kohdetekstien tutkiminen. Lisäksi tutkimusmateriaalien saatavuus on usein rajoitettu. (Díaz Cintas 2004, 51.) Av-kääntämistä tutkittaessa on ollut monesti tapana niputtaa kaikki av-kääntämisen erikoisalat yhteen, kun toisinaan niistä saisi enemmän irti, jos niitä tutkittaisiin yksittäin (Díaz Cintas 2004, 53). Esimerkiksi tekstittämisessä ja dubbaamisessa kääntäjä kohtaa erilaisia haasteita, vaikka lähtöteksti olisi sama, sillä tekstittämisessä on kyse ennen kaikkea tehokkaasta, mutta silti luettavasta tiivistämisestä ja dubbauksessa taas pyrkimyksenä on mahdollisimman hyvin lähtötekstiä vastaava käännös, koska lähtöteksti eli alkuperäinen ääninauha korvataan täysin käännöksellä.

Elokuvien kääntämisessä eri kielelle on kolme metodia: tekstittäminen, dubbaus eli jälkiäänitys ja voice-over. Jälkimmäinen tarkoittaa suullista käännöstä, joka puhutaan taustalla kuultavan alkuperäisen ääninauhan päälle (Díaz Cintas & Orero, 2010). Dubbaus eli puheroolien uudelleenäänitys kohdekielellä on suosittua väkiluvultaan suurissa maissa kuten Saksassa ja

Espanjassa. Dubbaus pyritään synkronisoimaan lähtötekstin kuvan ja äänen kanssa niin, että käännös sulautuu lähtötekstiin. Synkronisointitavat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: foneettinen synkronia (*phonetic synchrony*) eli huulisynkronia pyrkii sovittamaan dubbauksen henkilöhahmojen tai henkilöiden huulten liikkeisiin etenkin lähikuvissa; henkilösynkronia (*character synchrony*) taas tavoittelee kuvan ja äänen täydellistä yhteispeliä niin, että puhe ei ole ristiinriidassa kuvan kanssa ja että ääni vastaisi kuvaa mahdollisimman hyvin; isokronia (*isochrony*) keskittyy siihen, että käännös on pituudeltaan yhtäläinen alkuperäisen puheen kanssa ja että ääninäyttelijät ehtivät sanoa vuorosanansa sinä aikana, kun kuvassa näyttelijän suu on auki (Fodor 1969, sit. Díaz Cintas & Orero, 2010.²) Oma tutkielmani keskittyy monikielisen elokuvan tekstitykseen ja siinä mahdollisesti esille tuotavaan monikielisyyteen, joten en käsittele dubbausta tai voice-overia tämän enempää.

Tutkielmani teoriaosuus on yhdistelmä monien eri alojen antia. Pääosin tukeudun audiovisuaalisen kääntämisen ja etenkin ruututekstien laatimisen teoriaan, koska tutkimuskohteeni ovat elokuvan ruututekstit. Audiovisuaalista kääntämistä on tutkittu audiovisuaalisten käännösten näkyvyyteen nähden Suomessa yllättävän vähän, ja tähän mennessä ainoa kattava suomenkielinen julkaisu aiheesta on Oittisen ja Tuomisen (2008a) toimittama teos. Opinnäytetasolla tutkimusta puolestaan on tehty Suomessa viime vuosina etenevissä määrin: on tutkittu muun muassa ruututeksteissä esiintyviä kiro sanoja ja haukkumasanoja (Tuhkanen 2007), puhekieltä (Peltonen 2007) ja omissiota eli poisjättämistä (Sääskilahti 2007). Maailmalla alan tutkimuksen ahkera edistäjä on Jorge Díaz Cintas (2004, 2008, 2011), joka on toimittanut useita artikkelikokoelmia (Díaz Cintas & Anderman 2009 ja Díaz Cintas & Remael & Neves 2010) ja tutkinut monipuolisesti audiovisuaalista kääntämistä. Tukeudun vahvasti Díaz Cintas ja Remaelin (2007) perusteokseen tekstittämisestä, koska se on mielestäni kattavin esitys alasta, mutta en luota sokeasti yhteen nimeen vaan pyrin monipuoliseen teoriakatsaukseen. Paneuduin edellä luvussa 2.1. lyhyesti myös elokuvan kerrontaan ja puheen rooliin elokuvassa perustellakseni tutkimusaineeni relevanttiuden. Siinä turvauduin Baconin (2004), Zabalbeascoan (2008) ja Kozloffin (2000) tutkimuksiin.

Monikielisyyden kääntämistä kaunokirjallisuudessa on puolestaan tutkinut Venemies (2009) pro gradu -tutkielmassaan. Oma mielenkiintoni kohdetta eli monikielisyyden esilletuomista

² Fodor, Istvan 1969. Linguistic and psychological problems of film synchronisation. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19: 69–106; 379–394. Díaz Cintas, Jorge ja Orero, Pilar 2010. Voiceover and dubbing. *Handbook of Translation Studies, Volume I*. John Benjamins 441–444.

ja vieraannuttamista ruututeksteissä ei tietääkseni ole tutkittu aiemmin, mutta mielestäni on aiheellista kysyä, kuinka av-kääntäjä käsittelee tällaista vieraannuttavaa elementtiä, joka on osa kertomusta ja kerrontaa. Nurmen (2013) tutkimuksessa tarkastellaan opiskelijoiden tekemiä ratkaisuja monikielisen novellin harjoituskäännöksissä. Monikielisyyttä ja koodinvaihtoa käsittelevässä luvussa tuon esille esimerkiksi Karlssonin (2008), Kempin (2009) ja Kovácsin (2009) ajatuksia kielen määritelmästä, monikielisyydestä, koodinvaihdosta ja kielten välisistä rajoista. Pidgin- ja kreolikielten osalta Bartens (2009) ja Holm (2000) ovat päälähteeni. Mandalan (2010) huomiot kielenkäytön mahdollisuuksista ja monikielisyydestä tieteisfiktiossa toimivat vertailukohtana oman tutkimukseni analyysiosiolle.

2.2.1. Ruututekstit

Tekstitetyt ohjelmat koostuvat kolmesta pääkomponentista, puhutusta sanasta, kuvasta ja tekstityksestä. Näiden kolmen tekijän vuorovaikutus, katsojan kyky lukea sekä kuvia että kirjoitettua tekstiä tietyllä nopeudella ja ruudun koko määrittelevät audiovisuaalisen median pääpiirteet. Tekstitysten on oltava synkroniassa kuvan ja dialogin kanssa. (Díaz Cintas & Remael 2007, 9.) Osoituksena käännöksen toimivuudesta ja tasokkuudesta pidetään usein sitä, että käännös toimii itsenäisenä tekstinä, jonka ymmärtämiseen ei tarvita lähtötekstiä. Ruututekstien kohdalla ei ole näin, sillä ”[r]uututekstin välittämä tieto sellaisenaan on vaillinaista. Se on ymmärrettävää ainoastaan silloin, kun tekstit ovat juuri oikealla hetkellä riittävän kauan ruudussa, jotta katsoja ehtii ne hyvin lukea ja tietää koko ajan, kenen puhetta ne edustavat.” (Vertanen 2008, 150–151.) Ruututeksti tarvitsee rinnalleen lähtötekstin kuvan, sanan ja äänen ollakseen ymmärrettävä, mutta onnistuessaan se voi sulautua lähtötekstin kanssa lähes huomaamattomaksi symbioosiksi.

Silloin kun ruututekstit seuraavat tarkasti puherytmiä ja ovat sopusoinnussa kuvan ja äänen antaman vaikutelman kanssa, katsojalle syntyy illuusio, että hän ymmärtää ohjelmassa puhuttua kieltä. Hän ei välttämättä edes tiedosta lukevansa käännöstä ruudulta. (Vertanen 2008, 151.)

Tekstitysten sanotaan usein olevan parhaimmillaan silloin, kun katsoja ei huomaa niitä. Tämän saavuttamiseksi niiden täytyy olla luettavia ja mahdollisimman tiiviitä, jotta ne eivät häiritse katsojan keskittymistä ohjelmaan. (Georgakopoulou 2009, 21.) Tiivistäminen onkin erottamaton osa ruututekstien laatimista, sillä käytettävissä oleva tila ja aika eivät yleensä yksinkertaisesti mahdollista niin sanotusti täydellistä tai kokonaista käännöstä, joka olisi

myös helposti luettava eikä häiritsisi ruudun tapahtumien seuraamista. Tiivistämisen myötä tekstityksessä välitettävä viesti on määrällisesti pienempi, muttei automaattisesti myös informaation sisällöltään pienempi, sillä nonverbaalinen viestintä täydentää verbaalista viestintää (Skuggevik, 2010, 21). Asiateksteille ominaisen yksi-yhteen kääntämisen ja audiovisuaalisen kääntämisen kirjoon lukeutuvan ruututekstittämisen eroja havainnollistaa hyvin kaksi Skuggevikin (2010, 14–15) kuviota.

Kuvio 1. Asiatekstien kääntäminen

LT ----- [Kääntäjä] ----- > KT

Kuvio 1 (Skuggevik 2010, 14) mallintaa asiateksteille tyypillistä yksi-yhteen kääntämistä ja kuvio 2 (Skuggevik 2010, 15) audiovisuaalista multimodaalisen tekstin kääntämistä.

Kuvio 2. Multimodaalisen tekstin kääntäminen

LT sanat ----- [Kääntäjä] ----- > KT sanat
 LT kuva ----- > KT kuva
 LT äänet ----- > KT äänet
 LT esineet ----- > KT esineet
musiikki, puvustus, värit, etc.

Kuvio 2 havainnollistaa, että viestintä ei edellytä kääntäjän tuomaa sanaa, vaan esimerkiksi kuva, äänet, esineet, musiikki, puvustus ja värit välittävät omalta osaltaan katsojalle tietoa siitä, mitä ohjelmassa tai elokuvassa tapahtuu (Skuggevik 2010, 15). Puheenulkoisen informaatio ei kuitenkaan korvaa puhetta informaation lähteenä, vaan täydentää sitä. Skuggevik kutsuu kuvion 2 mallintamaa käännoistapaa symbioottiseksi kääntämiseksi, koska osittainen (*partial*) kääntäminen kuulostaa epätäydelliseltä ja koska biologian käsite ”symbioosi” tarkoittaa toisistaan riippuvaisten osapuolten suhdetta, mikä kuvaa hyvin av-käännöksen ja lähdetekstin suhdetta. Kaikkia av- tai symbioottisen kääntämisen piiriin kuuluvia esitystapoja yhdistää se, että niiden viesti voidaan ymmärtää tai kokea jossakin muodossa jopa ilman sanojen ymmärtämiseen vaadittavaa kielitaitoa. (Skuggevik 2010, 14.)

Ruututekstien kääntämisestä ja kääntämisestä yleisestikin puhuttaessa on syytä muistaa, että kääntäjän tekemät päätökset heijastuvat selkeästi vastaanottajan kokemukseen. Ruututekstitystä ei voi sanoa suoranaaisesti alkuperäisen teoksen käännokseksi, sillä kääntäjä on myös

teoksen vastaanottaja ja käännös on ennen kaikkea hänen oman reseptionsa transpositio, kuten kuvio 3 havainnollistaa. (Lautenbacher 2010, 3.)

Kuvio 3. Kääntäjän reseption vaikutus käännökseen



(Lautenbacher 2010, 3.)

Ruututeksteistä, ruututekstityksestä ja tekstityksestä puhuessani tarkoitan tekstitystä yleisesti, koko ohjelman tekstityskokonaisuuden kattavassa mielessä. Yksittäinen ruudulla tietyn aikaa oleva tekstityskatkelma on **repliikki** tai vaihtoehtoisesti **ruututeksti**. Repliikin pituutta määrittävät aika ja tila sekä niistä johdettu lukunopeus (Vertanen 2008, 152). Repliikin tulisi olla suhteessa sanottuun - lyhyt, kepeä tokaisu ei muutu kahden rivin täyspitkäksi repliikiksi – ja noudattaa mahdollisimman tarkkaan puherytmiä niin, että repliikki on ruudussa juuri niin kauan, kuin mitä asian sanomiseen menee aikaa. Ajan ja tilan vuoksi repliikkeihin päätyy juonen kannalta oleellisin sisältö ja mahdollisimman vähän epäoleellista tai kuvasta pääteltävää asiaa. Tyypillisesti poistettavia ovat jo tutuksi tulleiden henkilöhahmojen nimet ja tittelit, kuvan puolesta selvät adjektiiviattribuutit, johdattelevat lauseet ja tilanteesta riippuen myös paikannimet ja ajan määreet, mikäli tilaa on niukalti. (Vertanen 2008, 152.) Jokaisen repliikin on oltava järkevä kokonaisuus, mielellään lause tai virke. Mikäli asia ei mahdu kokonaan kaksiriviseen repliikkiin, se jaetaan useammaksi repliikiksi loogisina, yksiselitteisinä ajatuskokonaisuuksina. (Vertanen 2008, 154.)

Myös ei-symbioottisissa eli koko tekstin kokonaisuudessaan kääntämisen muodoissa esiintyy tiivistämistä, mutta toisin kuin av-kääntämisessä, näissä tapauksissa syy tiivistämiseen ei ole muodon sanelema vaan toimituksen vaatima (Skuggevik, 2010, 20). Syy voi olla esimerkiksi toimeksiantajan pyyntö karsia käännöksessä lähtötekstin tarpeettomaksi katsottua toistoa tai toki myös tarve mahduttaa käännös lähtötekstiä pienempään tilaan, mutta lähtökohtaisesti oletuksena on, että käännös on kaikenkattava. Kääntäjiltä odotetaan siis paitsi kykyä kääntää,

myös editoida viestiä helposti omaksuttavaan muotoon eli päättää mitkä asiat nostetaan etualalle ja mitkä jätetään taustalle (Skuggevik 2010, 20).

Tekstitys on käännöstyyppi, jolle on eduksi olla mahdollisimman huomaamaton niin muodoltaan kuin kielellisiltä piirteiltäänkin, sillä tekstitykset ovat monille elokuvan ammattilaisille ja ystäville tahra ruudulla (Díaz Cintas & Remael 2007, 82). Ruututekstit sijoitetaan yleisimmin vaakasuoraan ruudun alareunaan, koska siellä ne peittävät yleensä vähemmän tärkeän osan ruudussa tapahtuvasta toiminnasta. Joissakin kielissä, kuten japanissa, ruututekstit ovat pystysuorassa ruudun oikeassa reunassa, mutta videon ja dvd:n yleistymisen myötä vaakasuorat ruututekstit ovat yleistyneet. (Díaz Cintas & Remael 2007, 82.) Aiemmin ja osin yhä nykyään ruututekstit tasoitettiin televisiossa usein vasempaan reunaan, mutta dvd-levyillä ruututekstit ovat lähes aina keskitetyt. Käytäntö on alkanut siirtyä myös television puolelle. Elokuvateattereissa nähtävät elokuvatekstitykset on aina keskitetty, koska suuressa teatterissa vasemmalle keskitetyt ruututekstit olisivat liian kaukana aivan katsomon oikealla laidalla istuville katsojille. (Díaz Cintas & Remael 2007, 87–88.)

Kielellisesti neutraali yleiskieli on tekstitysten ihanne, mutta tiivistämisessä ja helpon luettavuuden tavoittelussa on myös syytä muistaa, että ruututeksti edustaa aina henkilöhahmon puhetta. Liian paljaaksi riisuttu sanoma ei ole hyvä ratkaisu esimerkiksi slangia tai vahvaa murretta vääntävän henkilöhahmon tapauksessa. Ruututekstin on kuitenkin oltava hetkessä omaksuttava, sillä sitä voi jäädä pohtimaan, joten neutraalista yleiskielestä poikkeavia ilmaisuja on harkittava tarkoin. Vertanen (2008, 153) muistuttaa, että esimerkiksi kirosanan ja karkean kielenkäytön teho on kirjoitettuna suurempi kuin sanottuna. Kääntäjiä syytetään usein ohjelman vesittämisestä kirosanojen kääntämättä jättämisellä, vaikka se voi itse asiassa olla toimivin ratkaisu – pienessä tilassa silmiinpistävät äpärät ja perkeleet voivat olla liian häiritseviä, kun taas neutraalimpi sanavalinta yhdistettynä kehonkieleen välittää usein ilmaisen karkeustason riittävän hyvin, toki kontekstista riippuen.

Koska kääntäjät ovat vain ihmisiä, ei ole tavatonta, että kaikenlaisiin käännöksiin eksyy huolimattomuusvirheitä ja väärinymmärryksiä oikolukemisesta ja tarkastamisesta huolimatta. Tekstittämisen osalta huomio tuntuu kuitenkin kiinnittyvän kohtuuttomasti näihin lipsahduksiin, sillä käännös on läsnä samassa tilassa lähtötekstin kanssa, joten kenen tahansa lähtö- ja kohdekieltä taitavan on helppo arvostella sitä audiovisuaalisen kääntämisen käytäntöjä ja haasteita tuntematta. Esimerkiksi Paakkisen (2005, 2003) käännöskukkasista kokoamat kirjat

kiinnittävät huomion virheisiin jättäen oivaltavat käännösratkaisut huomiotta. Maallikko ei kuitenkaan tule usein ajatelleeksi, että kääntäjällä on hyvin rajattu tila ja aika, johon käännös pitäisi mahdollistaa mahdollisimman helppolukuisena, jotta se ei vie liikaa huomiota ruudun tapahtumilta.

Dubbaus on huomattavasti kalliimpaa kuin ruututekstien laatiminen, minkä vuoksi Suomen ja Hollannin kaltaisissa väkiluvultaan pienissä maissa vallitseva käytäntö on tekstittäminen (Vertanen, 2008, 149–150). Suomessa dubbausta käytetään lastenohjelmien ja -elokuvien kääntämisessä mutta ei juuri muussa. Väkiluvultaan Suomeen nähden moninkertaisessa Saksassa puolestaan on niin laaja katsojakunta, että dubbaus on taloudellisesti kannattava käännösmenetelmä. Dubbaus on viidestä kymmeneen kertaa kalliimpaa kuin tekstittäminen, mutta jos yleisöä on riittävän paljon, kulut tasoittuvat eikä kääntämisen hinta ole ongelma (Tveit 2009, 94). Poikkeus yleisestä käytännöstä Saksassa ovat festivaaleilla esitettävät elokuvat, jotka useimmiten tekstitetään – ei tosin saksaksi vaan englanniksi, sillä englanninkielinen tekstitys helpottaa elokuvan levitystä ja on myös ehtona monelle festivaalille pääsemiselle (Cañuelo Sarrion 2009, 119–120).

Pienessä Suomessa tekstittäminen on siis dubbausta huomattavasti yleisempi ratkaisu vieraskielisiä ohjelmia ja elokuvia käännettäessä. Tekstittäminen on nopeaa ja edullista, koska dubbauksessa täytyy palkata näyttelijöitä, käännettää ohjelman tai elokuvan dialogilista, antaa aikaa harjoituksiin ja lopulta äänittämiseen (Tveit 2009, 95). Hinta ei kuitenkaan ole ainoa ratkaiseva tekijä dubbauksen ja tekstityksen välillä, vaan katsojien tottumus yhteen käännösmenetelmään vaikuttaa myös maan vallitsevaan käytäntöön – tekstittämiseen tottuneet ihmiset eivät pidä dubbauksesta, vaikka se voisi soveltua hyvin esimerkiksi koko perheen ohjelmiin, joiden katsojista osa on vielä lukutaidottomia lapsia (Tveit 2009, 94). Suomen kaltaisessa kaksikielisessä maassa tekstittäminen on myös käytännöllistä, koska Yleisradion kanavilla katsoja voi valita suomen- tai ruotsinkielisen tekstityksen.

Saksassa ilmestyvissä vieraskielisissä dvd-julkaisuissa on alkuperäisen ääniraidan lisäksi saksankielinen ääniraita ja saksankielinen, usein myös englanninkielinen tekstitys. Dvd-julkaisuilla voi olla muitakin tekstityksiä tai ääniraitoja riippuen siitä, millä alueella mikäkin versio julkaistaan. Pienemmän markkina-alueen Suomessa elokuvista julkaistaan useimmiten pohjoismaiden markkinoille tarkoitettu versio, jossa on tekstitys suomen lisäksi usein myös ruotsiksi, norjaksi ja tanskaksi, mutta laajempi tai suppeampi kielivalikoima on mahdollinen.

2.2.2. Elokuvakääntäminen, ruututekstit ja dvd-tekstitys

Vaikka tutkimusaineistoni koostuukin elokuvista, en tutki elokuvakääntämistä vaan ruututekstien laatimista. Elokuvakääntäminen tarkoittaa nimenomaan elokuvateatterissa esitettäväksi tarkoitettujen elokuvien kääntämistä. Televisiossa, videolla tai dvd:llä nähtävän elokuvan tekstitys on ruututeksti.

Hartama (2008, 197) erittelee elokuva- ja ruutukääntämisen oleelliset erot seuraavasti:

Elokuva	Tv/video
<ul style="list-style-type: none">• Yksi rivi.• 40 merkkiä/rivi.• Teksti keskitetty.• Lyhyitä repliikkejä peräjälkeen, paino dialogin seuraamisella.• Jalkamitat.• Kuvamateriaalina filmi.• Tekstittäjä ajastaa.	<ul style="list-style-type: none">• Kaksi riviä.• 30–35 merkkiä/rivi.• Vasen suora.• Enemmän tekstiä kerralla, paino lukuajan antamisella.• Sekuntimitat.• Kuvanauha/dvd/videotiedosto.• Kääntäjä ajastaa.

Selkein ero kahden tekstitystyyppin välillä on tila. Elokuvatekstityksellä on käytössä vain yksi 40 merkin rivi, koska Suomessa vieraskieliset elokuvat esitetään samanaikaisesti suomeksi ja ruotsiksi. Ruututekstillä puolestaan on kaksi hieman lyhyempää riviä, joihin mahtuu kerralla enemmän tekstiä kuin elokuvatekstitykseen, minkä seurauksena lukuaiakin on suhteessa pidempi. Kaksikielinen elokuvatekstitys on vallitseva käytäntö myös Belgiassa, mutta yleisesti tilanne on harvinainen Euroopassa (Hartama 2008, 189). Koska suomi ja ruotsi ovat niin sanastollisesti kuin rakenteellisestikin erilaiset kielet, on tilanne haastava kääntäjille, kun samankokoiseen tilaan pitäisi mahduttaa sama informaation sisältö kahdella eri kielellä. Tekstitys samanaikaisesti kahdella kielellä vie myös tilaa, ja kummankin kielen kääntäjällä on käytössään vain yksi rivi. (Hartama 2008, 188–189.)

Dvd-julkaisujen tekstityksissä kahden kielen samanaikaisen esittämisen aiheuttamaa tilaongelmaa ei ole, sillä katsoja voi valita itse, millä kielellä tehdyn tekstityksen haluaa, jos sen voi valita useamman kielen valikoimasta, vai haluaako tekstitystä lainkaan. Dvd-tekstitykset ovat hyvin samankaltaisia kuin ruututekstit – näkyvin ero lienee keskittäminen toiseen reunaan tasaamisen sijaan – ja

käsittelenkin niitä ruututeksteinä tässä tutkielmassa. Eroa ruututekstityksen ja dvd-tekstityksen laatimisen välillä onkin enemmän.

Dvd:n ilmestyminen markkinoille synnytti tarpeen saada tekstityksiä usealla kielellä hyvin tiukalla aikataululla. Markkinoiden tarjoama ratkaisu on keskittäminen (*centralisation*), jonka myötä suuret käännöstoimistot tarjoavat asiakkaille palvelut kaikilla kielillä, mikä minimoi elokuvastudioiden kustannukset, sillä niiden ei tarvitse enää lähettää kopioita käännettävästä teoksesta ympäri maailmaa (Georgakopoulou 2009, 30). Keskittämisen mahdollisti englanninkielinen alkutiedosto³ (*universal template subtitle file*, myös *genesis file* tai *transfile*), joka on muille kielille tehtävien käännösten pohjana. Tiedostossa on natiivien tekemä ja ajastama englanninkielinen tekstitys. Muille kielillä teoksen kääntävät natiivikääntäjät käyttävät samaa ajatusta. (Georgakopoulou 2009, 30–31.) Television ruututekstien ajastus puolestaan on kääntäjän vastuulla. Kääntäjillä on apuna myös erilaisia listoja, joissa selvitetään kulttuurisidonnaisia tai vieraita ilmaisuja sekä annetaan ohjeita esimerkiksi ruudulla näkyvän tekstin, kuten lehden otsikon kääntämisestä ja sijoittamisesta, laulujen kääntämisestä, kirjasinkoosta ja kursiivin käytöstä.

Keskittäminen dvd-käännösten markkinoilla on mahdollistanut nopean dvd-tekstitysten tuottamisen, mutta on tuonut mukanaan myös kyseenalaisia käytäntöjä. Koska ajastus ei kuulu kääntäjän tehtäviin, kääntäjinä voidaan käyttää työssä harjaantumattomia ja kokemattomia ihmisiä, joiden työn jälki voi olla kyseenalaista. Niin ikään alkutiedoston käyttäminen voi rajoittaa kääntäjän työtä merkittävästi, jos alkuperäiseen ajastukseen ei saa puuttua millään tavalla, sillä eri kielillä ei ilmaista asioita samalla tavalla. Ennalta määrätyn ajastuksen takia voi joutua tekemään ratkaisuja, joihin ei muuten turvautuisi. Oma lukunsa on luonnollisesti kääntäjän työajan niukkuus, sillä nopea tuottaminen edellyttää nopeaa kääntämistä monesti laadun kustannuksella. Etenkin tekstittämisen kaltainen, usein tiivistämistä ja tarkkoja sanavalintoja vaativa kääntäminen edellyttää kohtuullista aikaa laadukkaan lopputuloksen saavuttamiseksi.

Tallennus- ja levitysmuotona dvd:n etu sen edeltäjiin nähden on tilavuus: Yhdelle levyllä mahtuu noin kahdeksan tuntia materiaalia (Kayahara 2005, 65), eli itse elokuvan tai ohjelman lisäksi tilaa myös ylimääräiselle materiaalille, kuten pois leikatuille kohtauksille tai teoksen tekemisestä kertoville *making of* -dokumenteille, tekstityksille ja toisille ääniraidoille eli dubbauksille. Dvd-tekstitys ei ole myöskään välttämättä alun perin tarkoitettu dvd:llä julkaistavaksi. Esimerkiksi Alilan (2001,

³ Käännös MK.

9) tutkimuskohteena ollut *Muiden elämä* -elokuvan dvd-tekstitys osoittautui alun perin elokuvateatterilevitystä varten laadituksi tekstitykseksi, jonka jatkokäytöstä kääntäjällä ei ollut aavistustakaan. Ainakin kyseisen elokuvan levityksestä vastannut Sandrew Metronome Distribution Finland Oy käyttää systemaattisesti samaa tekstitystä sekä teatteri- että dvd-levityksessä – ajastus tosin uusitaan, koska dvd:llä kuvanopeus on suurempi (Alila 2001, 9), mutta ilman laajempia selvityksiä aiheesta on vaikea sanoa, onko käytäntö yleinen alalla.

3. Monikielisyys ja vieraannuttaminen

Maailma ei ole yksikielinen, mutta näinä päivinä länsimaiden *lingua franca* tuntuu olevan englantia. Sitä käyttää maailmanlaajuisesti jossain määrin vähintään miljardi ihmistä, ja englannin kielen valta-asema perustuu englantia äidinkielenään, toisena kielenä ja vieraana kielenä puhuvien ihmisten joukkoon (Edwards, V. 2004, 3). Monissa maissa, joissa englantia puhutaan laajalti tai se on virallinen kieli, kykyä puhua sitä pidetään niin suurena hyötynä, että niissä on vaikea ymmärtää tarvetta osata muita kieliä. Tämän yksikielisen ajattelutavan synnyn voi jäljittää 1800-luvun Eurooppaan ja kansallisvaltion nousuun, jolloin yksi hallitseva ydinryhmä valloitti periferian ja hallitsi sitä niin poliittisesti kuin taloudellisestikin. Siinä missä Kreikan, Rooman ja Itävalta-Unkarin imperiumit olivat kiinnostuneempia verojen keräämisestä kuin yhden kielen ylivallan luomisesta, kansallisvaltiot pyrkivät järjestelmällisesti sulauttamaan vähemmistöt ja niiden kielet valtaväestöön. Tämä eurooppalainen suhtautuminen kieleen siirtyi siirtomaihin, jolloin myytti yksikielisyydestä levisi. (Edwards, V. 2004, 3–4.) Yksinkertaisesti huomioimalla olemassa olevien kielten määrän ja levinneisyyden sekä niiden välisen kontaktin voi päätellä, että vähintään kahden kielen taitaminen on usein tarpeen (Edwards, J. 2004, 33). Vaikka monikielisyys onkin maailmanlaajuisesti normi, sen esittäminen mediassa on ollut suhteellisen vähäistä (Díaz Cintas 2011, 215). Englanti myös sopii varsin hyvin *lingua franca* -kieleksi, sillä germaanisena kielenä se sisältää paljon aineksia romaanisista kielistä ja on eräänlainen ”hybridikieli”. Englanti on myös aina ollut erittäin avoin kieli, valmis omaksumaan sanoja muista kielistä, ja muihin germaanisiin kieliin verrattuna se on morfologisesti varsin riisuttu kieli, mikä helpottaa sen oppimista. (Chesterman 2005, 119–120.)

Code 46:n kaltaisen tarkemmin määrittelemättömän, mutta luultavasti suhteellisen – miten sanan sitten tahtookaan ymmärtää – läheiseen tulevaisuuteen sijoittuvan elokuvan kielestä puhuttaessa on muistettava, että kyse on fiktiosta. Meillä ei ole kristallipalloa tai aikakonetta, jonka avulla voisimme kurkistaa, millaista kieltä tulevaisuudessa puhutaan, vaan joudumme spekuloidaan. Elokuvan kieli on fiktiivinen representaatio siitä, millaiseksi elokuvan tekijät ovat tulevaisuudessa puhuttavan kielen kuvitelleet, ei todellinen esimerkki kielten toisiinsa sulautumisesta. Elokuvassa puhuttava kieli voisi hyvinkin olla elokuvassa kuvatun maailman keinotekoisesti kehitetty universaalikieli, sillä henkilöhahmot ymmärtävät toisiaan vaikeuksista yli maiden ja yhdyskuntaluokkien välisten rajojen. Se voi myös ennakoida kielten toisiinsa sulautumisesta tulevien vuosisatojen ja vuosituhansien aikana. Joka tapauksessa kyse on fiktiosta, ei todellisuudesta tai todellisuuden representaatiosta kuten realistiseen kuvaukseen pyrkivissä fiktiivisissä elokuvissa tai dokumenteissa. Toki on pidet-

tävä mielessä myös se, että englanninkielisessä maassa tuotettu ja englanninkieliselle yleisölle suunnattu elokuva on yleensä englanninkielinen, sijoittui se mihin aikaan tai kulttuuriin hyvänsä.

3.1. Monikielisyys käsitteestä

Jotta voidaan määritellä, mitä monikielisyys tarkoittaa, on ensin päätettävä, mikä on kielen määritelmä, koska muuten esimerkiksi Díaz Cintas (2011, 215) esittämä laava monikielisyys perusmääritelmä – yksilön kyky puhua montaa, useimmiten kolmea tai useampaa kieltä, mikä erottaa sen kaksikielisyydestä, jossa on kyse vain kahdesta kielestä – jää puutteelliseksi.

MOT Kielitoimiston sanakirja (2012) määrittelee sanan **kieli** seuraavasti siinä merkityksessä kuin sitä tässä työssä käsitellään: ”ihmisen puheen järjestelmä ja sen kirjoitetut vastineet, vars. kokonaisen kansan viestintäjärjestelmä; jllek erikoisalalle, ryhmälle t. yksilölle ominainen kielenkäyttö; matematiikan, atk-ohjelmoinnin tms. konstruoitu merkkijärjestelmä.” Kieliä on kahdenlaisia, **luonnollisia** ja **formaalisia** eli keinotekoisia. Karlsson (2008, 2) antaa luonnolliselle kielelle kolme vaatimusta:

- 1) kieli on syntynyt ja kehittynyt luonnollisesti satojen ja tuhansien vuosien ajan ja muovautunut erityisesti sanastonsa puolesta soveliaaksi ilmaisemaan sitä, mikä kulloinkin on ollut tarkoituksenmukaisinta kyseisessä kulttuuri- ja fyysisessä ympäristössä
- 2) ihmislapsi omaksuu ensimmäisen kielensä, ensikielen tai äidinkielen, luonnollisesti vailla muodollista opetusta, jos vain saa mahdollisuuden olla tekemisissä muiden ihmisten kanssa
- 3) ensikielen omaksuttuaan ihminen käyttää sitä arkitilanteiden yhteydenpitovälineenä ja hahmottaakseen ympäröivää maailmaa verbaalisesti.
(Karlsson 2008, 2.)

Jokaista yksittäistä kieltä eli kielijärjestelmää kutsutaan **erityiskieleksi**, joita on maailmassa n. 6 000 kpl. (Karlsson 2008, 2). Kuitenkin vain 1–2 prosenttia maailman kielistä on virallisena kielessä jossakin valtiossa, ja esimerkiksi englanti on virallinen kieli yli 50 valtiossa (Karlsson 2008, 281–282). Krauss (1992, 4) pitää kieltä, jota ei enää opita ensimmäisenä kielenä, tuhoon tuomittuna, jollei sen pelastamiseksi tehdä jotakin radikaalia. Tietyn kielen kuten englannin asema virallisena kielenä kannustaa opettelemaan sitä tai mahdollisuuksien mukaan opettamaan sitä lapsille, jotta heillä olisi paremmat edellytykset pärjätä työelämässä. Jos virallista kieltä opitaan ensimmäisenä kielenä, maan muiden kielten opettelua ei välttämättä pidetä tärkeänä asiana.

Kielen kuollessa katoaa kieltä puhuneen kansan satojen vuosien aikana kumulatiivisesti rakentunut käsitteistö ja maailmanhahmotus. Kuolevan kielen puhujat eivät kuitenkaan välttämättä pidä kielen

sammumista kielteisenä asiana, sillä kiелensä toiseen vaihtamalla he voivat taata itselleen muuten paremmat elinolosuhteet tai sosiaalisen nousun. Mainitunlainen kiелenvaihdos kestää yleensä kolmen sukupolven ajan. (Karlsson 2008, 282–283.)

Formaalisia, tekemällä tehtyjä kieliä puolestaan ovat esimerkiksi ohjelmointikieliet ja kansainväliset apukieliet, joiden tavoitteena on ratkaista ”Baabelin hajaannuksen eli maailman monikielisyiden ongelma ja siitä johtuvat viestintävaikeudet.” (Karlsson 2008, 4). Apukieliet on joko mallinnettu luonnollisen kielen mukaan tai ei. Ensin mainituissa sanasto perustuu luonnollisiin kieliin ja kielioppi on mahdollisimman yksinkertainen, esimerkkinä voi mainita esperanton. Jälkimmäisten kiелten sanasto taas koostuu keksityistä perussymboleista, joita yhdistellään loogisesti laajemmiksi ilmaisuiksi. (Karlsson 2008, 4.)

Kielen rajoja pohdittaessa on muistettava, ettei kieltä määritellä ainoastaan lingvistisin perustein, vaan rajaavat kriteerit ovat useimmiten maantieteellisiä, historiallisia, yhteiskunnallisia, poliittisia ja kulttuurisia. Esimerkiksi ruotsi ja norja on rajattu valtiollisesti eri kieliksi, vaikka useimmat niiden puhujista kykenevät ymmärtämään toisiaan. (Johansson & Pyykkö 2005, 10.) Kielet eivät myöskään ole stabiileja, muuttumattomia konstruktioita. **Variaatio** eli **vaihtelu** on luonnollisen kielen omaleimaisimpia ja tehokkaimpia piirteitä, sillä vaihtelunsieto ja tietynlainen likimääräisyys palvelevat kielen perustarkoituksia, representaatiota ja viestintää (Karlsson 2008, 250). Vaihtelua on sekä yksilöllisellä että alueellisella tasolla, mutta sen tärkein ulottuvuus on aika ja muutos, koska niin yhteiskunnat, puheyhteisöt kuin yksittäiset ihmisetkin muuttuvat jatkuvasti. Luonnollinen elävä kieli on riippuvainen puheyhteisöstään, joka jakautuu alayhteisöihin useiden kriteerien mukaan. (Karlsson 2008, 251.) Kielen ja murteiden rajat ovat osmoottisia, kuten koodinvaihdon tutkimus on osoittanut (Mufwene 2001, 15).

Monikielisyiden määrittelyä vaikeuttaa se, että määritelmät ovat keskenään varsin epäyhtenäisiä ja riippuvat tutkijasta ja tutkimuksesta. Tutkimukseen osallistuvat koehenkilöt eivät suhtaudu käyttämiinsä kieliin loogisen yksioikoisesti, ja toisekseen tutkijoiden taustat, ideologiat ja tarkoitusperät poikkeavat toisistaan huomattavasti. (Kemp 2009, 12.) Tutkijoiden keskuudessa ei vallitse yksimielisyyttä esimerkiksi siitä, mitä kaksikielinen (*bilingual*) pitää sisällään – osalle se tarkoittaa kahden kielen taitamista eroksi monikielisestä (*multilingual*), kolmen tai useamman kielen osaamisesta, kun taas joillekin kaksikielinen tarkoittaa kahden tai useamman kielen osaamista erotuksesta yksikielisestä (*monolingual*) (Kemp 2009, 15). Oma tutkimukseni ei käsittele yksittäisten ihmisten kielitai-

don määrää tai rajoja, vaan kielten kohtaamista. Tässä tutkielmassa monikielinen tarkoittaa kahden tai useamman kielen läsnäoloa samassa tilanteessa.

Suomen kieli ei tarjoa samanlaista käsitteiden monimuotoisuutta monikielisydestä puhuttaessa kuin vaikkapa englanti. Esimerkiksi Johansson ja Pyykkö (2005, 362) jakavat omassa sanastomääritelmässään monikielisuuden merkityksen: ”[y]ksilön ja yhteisön ominaisuus, tieto (*multilingualism*) sekä kielenkäyttö tai kielitaito (*plurilingualism*)⁴.” Näiden lisäksi sosiolingvistit käyttävät sellaisia käsitteitä kuten *polyglossia* ja *multiglossia* (katso Kemp 2009, 15).

Useimmiten monikielisyys syntyy ja säilyy kielten kohtaamisesta ja kommunikoinnin tarpeesta. Kielten kohdatessa on useita mahdollisia toimintatapoja:

kääntäminen, tulkkien käyttäminen ja konekääntäminen; toisen kielen oppiminen; *passiivinen monikielisyys* (ymmärretään toisen kieltä mutta ei puhuta sitä); *asymmetrinen monikielisyys* (A puhuu B:n kieltä, B:kin puhuu B:n kieltä koska ei puhu A:n kieltä); *koodinvaihto* (vaihdetaan kieltä kesken lausetta); *lingua francan* käyttö; toisen eliminoiminen; päätös olla kommunikoida. (Chesterman 2005, 116.)

Monikielisyys edellyttää kielen välisten rajojen ylittämistä, johon on kaksi päämetodia, jonkinlaisen yleiskielen eli *lingua francan* käyttö tai kääntäminen. *Lingua francat* voidaan jakaa kolmeen ryhmään: (i) olemassa olevat kielet, jotka ovat saavuttaneet jonkinasteisen alueellisen tai maailmanlaajuisen valta-aseman; (ii) olemassa olevien kielten rajoitetut muodot, jotka ovat helposti opittavissa ja riittävät kommunikoinnin tarpeisiin; (iii) keinotekoiset, helposti opittaviksi tarkoitetut kielet (Edwards, J. 1994, 39–40).

Kielet eivät ole stabiileja ja muuttumattomia, vaan elävät ja kehittyvät jatkuvasti. **Pidgin** (*pidgin*) ja **kreoli** (*creole*) ovat esimerkkejä kielikontaktien tuloksena jo vakiintuneiden kielten pohjalta kehittyvistä uusista kielistä. Niiden asema uusina kielinä on tunnustettu vasta varsin hiljattain, ja aiemmin niitä on pidetty epätäydellisinä ja korruptoituneina versiona arvostetuista ja vakiintuneista, usein eurooppalaisista kielistä (Holm 2000, 1). Esimerkiksi pidgin-englannista käytetty nimitys *broken English* kertoo kielen halveksunnasta. Kun pidginiä ja kreolia kuitenkin tarkastellaan lingvistisinä järjestelminä, käy ilmeiseksi, että ne eroavat niin paljon rakenteeltaan kielistä, joilta lainaavat sanaston, että niitä ei voida pitää edes emäkielen (*base language*) murteina. Sen sijaan ne luokitellaan omiksi kielikseen. (Holm 2000, 1.) Pidginkieliä syntyy erityisesti kaupankäynnin kaltaisissa rajoitetuissa tilanteissa, joissa yleensä kaksi enemmän tai vähemmän tasa-arvoisessa ase-

⁴ Suoran lainauksen kursivointi alkuperäinen.

massa olevaa etnolingvististä ryhmää kohtaa ja tarvitsee yhteisen kommunikointivälineen (Bartens 2009, 50). Pidgin on kielenä turhuuksista riisuttu ja kieliopiltaan yksinkertainen eikä se yleensä ole käyttäjiensä äidinkieli, mutta siitä voi kehittyä äidinkielenäkin puhuttava kieli viestinnän tarpeiden kasvaessa, jolloin kielijärjestelmä vakiintuu ja monimutkaistuu. Tällaista pidginiä kutsutaan laveaksi pidginiksi (*expanded pidgin*) ja se voi toimia myös *lingua francana* (Mufwene 2001, 7).

Kreolikieli on niin ikään kontaktikieli, mutta pidginiä pidemmälle kehittynyt. Sen perustana on pidgin tai jargon ja sitä puhuu äidinkielenään kokonainen yhteisö, joka on monesti sijoitettu maantieteellisesti kauas alkuperäisestä kodistaan niin, että siteet alkuperäiseen kieleen ja sosiokulttuuriseen identiteettiin ovat särkyneet osittain. (Holm 2000, 6). Kreolikieliä on syntynyt esimerkiksi orjakaupan seurauksena, jolloin useita eri alkuperäiskieliä puhuvat ihmiset joutuivat tekemisiin toistensa kanssa yhteisenä kielenään vain omistajiensa kieli, usein englanti. Erona pidginkielten kehittymiseen on se, että siinä missä pidgin yleensä pysyy yksinkertaisena kommunikoinnin apuvälineenä, kreolikielet kreolisoituvat (*creolization*) eli kehittyvät lähtökohtana olevasta pidginistä monimutkaisemmiksi ja monipuolisemmiksi kieliksi. Niiden sanasto esimerkiksi kattaa koko elämisen alueen, ei pelkkää kaupankäyntitilannetta. (Holm 2000, 6–7.)

Monikielisyyden yhteyteen liittyvä käsite on **koodinvaihto** (*code-switching*), joka tarkoittaa toisen kielen sanojen ja ilmausten käyttämistä yksikielisessä ilmaisussa (Johansson & Pyykkö 2005, 361). **Koodi** tarkoittaa Karlssonin mukaan (2008, 8) ”järjestelmää, josta sanomien perusyksiköt kuten sanat voidaan valita. Puheviestinnässä koodina on (jokin) kieli.” Kovács (2009, 24) lukee koodin käsitteeseen kuuluvaksi yhtä lailla monisanaiset vaihdot kuin yksittäiset sanat ja hyväksyy koodiksi myös murrerekisterin tai vieraan korostuksen. Koodinvaihdosta on kuitenkin erotettava lainasanat, jotka eivät ole osa sitä. Vakiintuneet lainat ovat mukautuneet osaksi kielen sanastoa ja niitä käytetään kuten kielen omia, alkuperäisiä sanoja, mutta tilapäislainoja, tiettyyn keskustelutilanteeseen lainattuja sanoja on vaikeampi erottaa koodinvaihdosta. Frekvenssiperiaatteen mukaan useamman kerran toistuva toisen kielen sana tai ilmaisu on lainaus äänneasusta riippumatta; fonologisen periaatteen mukaan taas vieraskielinen sana tai ilmaisu on lainaus, mikäli sen äänneasu on mukautettu keskustelun pääkielen fonologiaan. (Kovács 2009, 24–25.) Oman tutkimusaineistoni vierasperäinen aines on fonologisen periaatteen mukaan koodinvaihtoa, sillä sanoja ja ilmaisuja ei äännetä englannin kielen ääntämyksen mukaan. Esimerkiksi usein toistuva espanjankielinen sana *papel* äännetään espanjalaisittain, ei englantilaisittain. Toisaalta elokuvassa käytettyä kieltä voinee pitää viittauksena myös kreolikieliin – pidginiksi se on liian kokonainen, mutta useista kielistä lainatut sanat värittävät sitä tavalla, joka tuo mieleen kielten kohtaamisen ja toisiinsa sulautumisen. Koodinvaihdon mahdol-

lisuudet tyyllillisenä tehokeinona fiktiivisissä teoksissa ovat jääneet Mandalan (2010, 39) mukaan vähälle huomiolle, koska kriitikot ovat keskittyneet ennemminkin moittimaan sitä huonoksi tyyllilliseksi ratkaisuksi kuin paneutuneet siihen, mitä koodinvaihdossa todella tapahtuu.

3.2. Monikielisyys av-teoksessa

Monikielinen teksti on yksinkertaisimmillaan määriteltynä teksti, jossa käytetään eri kieliä (Delabastita & Grutman 2005, 15). Fiktio perustuu todellisuuden tulkintoihin tai esityksiin, joten vaikka elokuvan muut semioottiset järjestelmät vaikuttavat osaltaan niin elokuvan fiktiiviseen kuin ei-fiktiiviseenkin puheeseen, puhe heijastaa yhteiskuntaa, vaikka vain fiktiivistä sellaista (Díaz Cintas & Remael 2007, 184–185). Kieli on keino ilmaista kulttuuria, ja kulttuuria ilmaistaan kielen kautta. Audiovisuaalinen teksti tarjoaa esityksen kulttuurista niin kielen kuin kuvankin avulla. On yleisesti tunnustettu, että kääntäjät toimivat kahden kieli- ja kulttuurijärjestelmän välillä ja tuntevat kahden kielen lisäksi perinpohjaisesti myös kaksi kulttuuria. (Petit 2009, 44.)

Puhe siinä missä kielikin on muuttuvaista, mikä on yksi sen rikkauksista. Puhe ei ole pysyvää, mutta se on sidoksissa yhteisöön, joka tuottaa sen. Tämä tekee siitä aina vain mielenkiintoisemman osatekijän etenkin sellaisissa elokuvissa, jotka pyrkivät antamaan yhteiskunnasta realistisen kuvan. Näin ollen elokuvan kieli heijastaa usein tätä muuttuvaisuutta omassa kapeassa, kielellisessä mielessään. (Díaz Cintas & Remael 2007, 184.) Monikielisyys on ollut aina läsnä elokuvateollisuudessa niin Hollywoodissa kuin Euroopassakin. Monikieliset elokuvat pyrkivät peilaamaan yhteiskuntaa autenttisesti ja todenmukaisesti toisin kuin yksinkieliset elokuvat, joiden maailma esitetään kielellisesti standardisoiduksi ja yhtenäiseksi. Kielet ovat maantieteellisten ja poliittisten rajojen selkeitä merkkejä, ja niiden avulla voidaan kuvata henkilöhahmojen erilaisia sosiaalisia, kulttuurisia ja henkilökohtaisia ulottuvuuksia tai humoristisia tilanteita. Erityisen usein moninaisia kieliä esiintyy kansainvälisesti tuotetuissa elokuvissa, joiden rahoitus ja tuotanto tulevat eri maista. (Díaz Cintas 2011, 216–219.)

Wahl (2009, 335) pitää monikielistä elokuvaa (*polyglot film*) omana genrenään, jossa näyttelijät joko valitaan kielitaitonsa perusteella tai elokuvan käsikirjoitusta sopeutetaan näyttelijöiden kielellisten kykyjen mukaiseksi. Monikielinen elokuva myös kunnioittaa kulttuurista ”auraa” ja näyttelijöiden yksilöllisiä ääniä eikä alenna vieraita kieliä pelkäksi vierauden symboliksi, vaan kuvaa henkilöhahmoja naturalistisesti verbaalisella tasolla (Wahl 2009, 338). Kuten Kozloff (2000, 80) huo-

mauttaa, realistisin mahdollinen ratkaisu olisi antaa henkilöhahmojen puhua vapaasti omaa kieltään, mutta kun on kyse elokuvan puheesta, realismi jää muiden tavoitteiden katveeseen. Tyypillisesti ratkaisuna käytetään vieraskielisen puheen minimointia ja sen merkityksen selväksi tekemistä joko kontekstin perusteella tai paikalla kätevästi olevan kaksikielisen henkilöhahmon tulkkauksen avulla (Kozloff 2000, 80). Erityisesti Pohjois-Amerikassa on pyritty korvaamaan autenttisen monikielisyiden ja henkilökuvauksen puutetta käyttämällä aksentteja vieraiden kielten sijaan. Aksentit palvelevat suurin piirtein samaa tarkoitusta kuin vieraat kielet yksikielisissä elokuvissa eli osoittavat henkilöhahmon vierauden. (Wahl 2009, 336–337.)

Wahlin esittämä ajatus kielitaidosta näyttelijävalinnan tai käsikirjoituksen perustana on mielenkiintoinen ja kunnianhimoinen, joskaan ei välttämättä käytännöllinen, sillä elokuvatuotantoa hallitsee raha, ei niinkään idealismi. Omalla tavallaan mielenkiintoisena ratkaisuna 1930-luvulla elokuvia kuvattiin monikielisinä tuotantoina niin, että kuvaukset tapahtuivat samanaikaisesti usealla kielellä ja erikielisissä versioissa oli pääosin eri näyttelijät – satunnaisesti sama näyttelijä esiintyi useammassa erikielisessä versiossa (Díaz Cintas 2011, 219). Tällainen ratkaisu oli tehokas levityksen kannalta, mutta tuskin erityisen edullinen. Ratkaisu myös siirsi monikielisyyden elokuvan ulkopuolelle – elokuvasta tehtiin monta yksikielistä versiota sen sijaan, että yksi elokuva olisi itsessään monikielinen. Yksikielisen elokuvan tekemisellä on etunsa: tietyt yhteisöt suojelevat kansallista kieltään kieltämällä muut kuin tietynkieliset elokuvat, kun taas kaupallisesta ja taloudellisesta näkökulmasta yksikielisen elokuvan tekeminen on harkittu ratkaisu elokuvan kääntämisen ja levittämisen helpottamiseksi sekä kansainvälisen huomion houkuttelemiseksi (Díaz Cintas 2011, 216).

Elokuvan *Code 46* tapauksessa monikielisyys on kiinnostava asia, sillä elokuvan kokee monikieliseksi ennen kaikkea katsoja, eivät henkilöhahmot. Elokuvassa kuvatun maailman sisällä henkilöhahmot puhuvat keskenään yhtä ja samaa kieltä, joka on useista kielistä lainattujen sanojen höystämää englantia. He kommunikoivat keskenään ongelmitta: William ymmärtää ulkopuolella, *al fuera*, asuvien puhetta siinä missä Shangaissa asuvaa Mariaa tai perhettään kotona Seattlessa. Kieli ei erota näitä ihmisryhmiä toisistaan, vaan yhdistää niitä – tai kenties ihmisiä yhdistää tietyn ryhmän taitama kieli. Ymmärtävätkö kaikki *al fuera* asuvat ihmiset Williamia? Elokuva jättää asian avoimeksi, mutta ainoastaan yhdessä kohtauksessa käydään sananvaihto, joka antaa ymmärtää, että *al fuera* slummialueilla ei puhuta samaa kieltä kuin muualla. Katsoja kuitenkin kokee elokuvan monikieliseksi, sillä hän on tottunut kohtaamaan elokuvassa esiintyvät kielet toisistaan erillään.

3.2.1 Monikielisuuden ongelmallisuus ruututeksteissä

Milloin on tarpeen tuoda monikielisyys mukaan tekstitykseen? Díaz Cintas ja Remaelin (2007, 59) mukaan sellaisia toisella tai kolmannella kielellä esitettyjä puheenvuoroja, jotka ovat vain osa puitteita, joilla ei ole kerronnallista funktiota ja jotka katsojat ymmärtävät kontekstin perusteella, ei yleensä tarvitse tekstittää. Tällaisia ovat esimerkiksi yksinkertaiset tervehdykset kuten ranskankielinen *bonjour*.

Venemies (2009, 62) analysoi tutkielmassaan monikielisyyttä ja sen kääntämistä viiden ruotsinkielisen romaanin suomennoksissa ja saksannoksissa. Analyysissä selvisi, että yleisin kääntäjien toimintatapa monikielisten ilmausten kohdalla oli niiden säilyttäminen sellaisinaan tai kevyesti muokattuina, ja toiseksi yleisintä oli monikielisyyspoisto. Lisäksi joihinkin monikielisiin kohtiin oli lisätty käännöksiä, ja kääntäjät olivat myös keksineet itse uutta monikielisyyttä. Analyysi osoitti, että mittava puuttuminen monikielisyyteen vaikutti väistämättä koko teokseen. (Venemies (2009, 62.) Käytän Venemiehen tutkimuksen tulosta oman tutkimukseni lähtökohtana: hypoteesini on, että mikäli lähtötekstin monikielisyyteen puututaan merkittävästi joko sitä karsimalla tai muuttamalla, muutokset vaikuttavat katsojan kokemukseen teoksesta.

Ruututekstityksen jakaminen repliikkeihin tekee niiden lukemisesta paperille kirjoitun tekstin lukemista monimutkaisempaa, koska jokainen repliikki on eristetty yksikkö vailla konkreettista kosketusta edellisiin tai seuraaviin repliikkeihin. Tiettyyn aikaan ruudulle ilmestyvien ja poistuvien repliikkien lukeminen on vaativampaa kuin romaanien tai sanomalehtien lukeminen, etenkin kun samanaikaisesti niiden kanssa esitetään kuvia ja vieraskielinen ääniraita, jotka katsojan on myös huomioitava. (Díaz Cintas & Remael 2007, 103.) Omani ja Venemiehen tutkimusten välillä on siis selvänä erona se, että kaunokirjallisuus antaa lukijalle aikaa pohtia ja mahdollisuuden palata helposti aiempaan toisin kuin audiovisuaalisen ohjelman tekstitys, jonka on oltava helposti luettava. Tekstitys ei voi olla vaikeaselkoinen pelkästään taiteellisuuden vuoksi, sillä jos lukija ei ehdi sitä lukea tai ei sitä ymmärrä, se ei ole toimiva. Monikielisyys on siis ujutettava samalla lailla toimivaksi osaksi kokonaisuutta kuin lähtötekstin dialogissakin.

3.2.2. Monikielisuuden esittämisen keinot

Kuinka monikielisuuden voi tuoda esille tekstityksessä katsojaa tarpeettomasti hämmentämättä? Tekstityksessä on varsin rajattu valikoima typografisia tehokeinoja, joilla korostaa tiettyjä sanoja tai

ilmaisuja (Díaz Cintas & Remael 2007, 199). Vaikka lihavointi, alleviivaaminen tai tekstin värin vaihtaminen ovat teknisesti mahdollisia ja helposti toteutettavia keinoja, niitä käytetään tuskin koskaan perinteisessä kieltenvälisessä tekstityksessä. Av-kääntäjillä on käytössään kaksi keinoa, lainausmerkit ja kursivointi. Lainausmerkkien käyttö on varsin kirjavaa ja vakiintumatonta, ja joissakin tilanteissa niiden sijasta käytetään mieluummin kursivointia, koska se vie vähemmän tilaa, vaikka se on vastoin yleistä käytäntöä. (Díaz Cintas & Remael 2007, 119.) Useamman kuin yhden kohdeyleisölle vieraan kielen kuuluminen ohjelmassa tai elokuvassa on kursivointia edellyttävä erityistilanne. Jos vieraskielinen puhe päätetään kääntää kohdekielelle, kaikki tämän vähemmän teoksessa esiintyvän kielen osuudet tulee kursivoida tekstityksessä. (Díaz Cintas & Remael 2007, 216.)

Kursivointi on monikäyttöinen tehokeino kieltenvälisessä tekstityksessä, mutta kuurojen ja huonokuuloisten tekstityksessä sitä ei voida käyttää. Sen avulla voidaan painottaa sanaa tai fraasia tilaa säästäen. Sen heikkoudeksi on kuitenkin heikko tekstistä erottuminen. Kursivointia käytetään myös osoittamaan ihmisen ääntä, jonka lähde ei ole ruudulla näkyvässä tilassa tai joka kuuluu koneen kautta, ja sitä voidaan käyttää sisäisen puheen, kuten unen tai sisäisen monologin esittämiseen (Díaz Cintas & Remael 2007, 124–125.) Kursivointia ei kuitenkaan käytetä, jos puhuja on samassa tilassa kuin ruudulla olevat näyttelijät tai fyysisesti lähellä heitä esimerkiksi samassa huoneessa tai avoimen oven toisella puolella. Kursivointia käytetään myös esittämään henkilöhahmojen mielensisäistä puhetta, kuten ajatuksia, sisäisiä monologeja tai unissa kuultavaa puhetta. Lisäksi kursivoinnilla voidaan painottaa tiettyjä sanoja tai fraaseja. (Díaz Cintas & Remael 2007, 124–125.)

Tuomisen (2011) mukaan kursivointia tulee käyttää myös laulun sanojen ja runojen yhteydessä, mutta laulut voidaan jättää joskus täysin kääntämättä, jos ne tulkitaan hälyksi, joka ei ole osa juonta. Kenties tässä tapauksessa käännökset tilanneiden käännöstoimistojen yleinen linja on laulujen kääntämättä jättäminen, sillä *Code 46*-elokuvassa kuullaan useita lauluja, joita ei ole tekstitetty, vaikka esimerkiksi Clash-yhteen kappaleesta ”Should I Stay Or Should I Go” esitettävä cover-versio ennakoi erään sivuhenkilön kohtaloa tämän saadessa Marialta väärennetyn papelin. Monilla suurilla käännöstoimistoilla on omat tyylioppaansa, joissa kirjatut käytännöt eivät ole keskenään yhteneviä, joten eri toimistoille työskentelevillä av-kääntäjillä voi hyvinkin olla erilaiset, jopa vastakohtaiset ohjeet esimerkiksi pilkutuksesta (Díaz Cintas & Remael 2007, 104). SDI-Median *Code 46* -elokuvan saksankielisessä ruututekstityksessä pilkutus on konventionaalinen, mutta PrimeTextin suomenkielisessä tekstityksessä valtaosa sivulauseista on jätetty erottamatta päälauseesta pilkulla.

Lainasanojen ja toisista kielistä lainattujen uudissanojen tapauksessa Díaz Cintas ja Remael (2007, 125) suosittelevat yksittäisten vieraskielisten sanojen tai ilmaisujen kursivointia, mikäli ne eivät ole täysin sulautuneet kohdeyleisön sanavarastoon tai jos tarkoituksena on lisätä väriä käännökseen, mutta tuttujen ja kohdeyleisön omaksumien ilmaisujen kursivointi ei ole tarpeen. Tuominen (2011) tarkentaa, että sana on kursivoitava kokonaisuudessaan mahdollinen taivutuspäätte mukana lukien, mikä on oleellista puhuttaessa suomen kaltaisesta päätteitä sisältävästä kielestä. Monet *Code 46* -elokuvan vieraskielisistä ilmaisuista eivät liene tuttuja keskivertokatsojalle, joten niiden merkitseminen kursivoinnilla olisi mielestäni perusteltua.

Kiinaa ja englantia yhdistelevässä *Firefly*-tieteissarjassa englannista tehdään outo koodinvaihdon avulla, ja katsojia kannustetaan standardienglannin hylkäämiseen ja paikallisen variaation sarjaan sisällyttämiseen myötä kyseenalaistamaan nykyhetken standardienglannin hallitseva asema (Mandala 2010, 39–40). Toisin kuin *Code 46*-elokuvassa, kiinankieliset osiot jätetään kuitenkin täysin kääntämättä. *Firefly*-sarjassa annetaan myös ymmärtää, että kiina on sarjassa kuvatun yhteiskunnan valtakiel, jota kutsutaan myös galaktiseksi kieleksi (*galactic language*) ja jota henkilöhahmot ymmärtävät ongelmitta, toisin kuin katsoja. (Mandala 2010, 41–42.)

Paquinin (1998, 74) mukaan Kanadassa, jossa dubbaus englannista ranskaan on yleistä, tekstitystä käytetään pääasiassa elokuvafestivaalien vieraskielisissä esityksissä, mutta myös tv-ohjelmissa, mikäli henkilöhahmo puhuu vierasta kieltä. Esimerkiksi joissakin ranskankielisissä sarjoissa englanninkieliset osuudet on tekstitetty, ja englannista ranskaan dubbatun sarjan espanjankieliset dialogit on tekstitetty. Näin käännöksessä säilytetään vierauden tuntu. (Paquin 1998, 74.) Jos ohjelma dubbataisiin kokonaisuudessaan, siitä katoaisi vieraan kielen läsnäolo. Tekstityksen yhdistäminen dubbaukseen korostaa kolmannen kielen vierautta ja tekee myös selvän eron kahden vieraan kielen välille. Suomessa vallitseva käytäntö on kuitenkin tekstitys, ja dubbauksen käyttö tekstityksen yhteydessä herättäisi katsojassa luultavasti lähinnä vain ärtymystä, koska dubbausta käytetään lähes yksinomaan animaatioissa, mutta Kanadan oloissa ratkaisu vaikuttaa toimivalta.

3.3. Tieteisfiktio ja vieraannuttaminen

Tieteisfiktio on fantasian tavoin kokenut viime vuosikymmenten aikana varsinaisen muodonmuutoksen tieteen ylenkatsomasta roskavihteestä massailmiöksi, johon ei nykypäivänä voi olla törmäämättä sen paremmin kirjallisuudessa kuin televisiossa tai elokuvissakaan ja jonka arvostus ja

tutkimus ovat niin ikään kasvaneet voimakkaasti. Käsitteenä *tieteisfiktio*⁵ tuntuu paradoksaaliselta, yhdistäähän se toisensa poissulkevat tieteen ja fiktion, faktan ja keksityn (Telotte 2001, 3). Amisin (1961, 18) mukaan tieteisfiktion määrittelyä vaikeuttaa se, että vaikka nimessä esiintyy sana tiede, tarinan ei edellytetä käsittelevän tiedettä tai tiedemiehiä eikä tiede ole välttämättä tärkeä osa sitä. Tieteisfiktio kuitenkin pyrkii aina tekemään oikeutta luonnonlaeille, onnistui se siinä kuinka hyvin tai huonosti hyvänsä, mikä erottaa sen fantasiasta, joka ei nojaa tieteeseen. Tieteisfiktio on kertomuksen laji, jossa käsitellään tuntemassamme maailmassa mahdotonta tilannetta, joka perustuu ihmisen tai maapallon ulkopuolisen tieteen, teknologian, pseudotieteen tai pseudoteknologian hypoteettisiin innovaatioihin. Määritelmän ydin on maininta tieteestä ja pseudotieteestä, joiden avulla esimerkiksi aikamatkustus voidaan perustella. (Amis 1961, 18–21.) Telotte (2001, 3) huomauttaa, että tieteisfiktio käyttää usein samaa ”entä jos” -ajatusleikkiä yrittäessään selittää tuntematonta jo tunnetun avulla kuin tutkijat suunnitellessaan kokeitaan ja tehdessään tutkimuksiaan. Kunkel-Razumin, Stolze-Stubenrechtin & Wermken (2007, 1516–1517) sanakirjaa varten laadittu määritelmä on samoilla linjoilla: ”a) Bereich derjenigen (bes. im Roman, im Film, im Comicstrip behandelten) Thematiken, die die Zukunft der Menschheit in einer fiktionalen, vor allem durch umwälzende Entwicklungen geprägten Welt betreffen; b) Science-Fiction-Literatur: S. schreiben, lesen.”

Genrejä ei voi erottaa toisistaan tiukoilla raja-aidoilla, vaan monet piirteet ovat tyypillisiä useammalle kuin yhdelle genrelle ja monet teokset ovat yhdistelmä useampaa kuin yhtä genreä. Esimerkiksi tieteisfiktiolla on paljon yhteistä esimerkiksi kauhun ja fantasian kanssa. Mandala (2010, 29) pitää niin tieteisfiktion kuin fantasiankin tyylin perustavana piirteenä vieraannuttamista (*estrangement, defamiliarization*) ja muiden uskottavien sanojen kehittämistä (*construction of plausible other words*). Vieraannuttamisella tarkoitetaan tutun oudoksi tekemistä, jolloin yleisö voi tarkastella uudesta näkökulmasta piirteitä ja olosuhteita, joita pidetään tavallisesti itsestäänselvyyksinä ja joihin ei kiinnitetä huomiota (Mandala (2010, 29). Suvinin (1979, 58–59) mukaan tieteisfiktiota edustavan teoksen fiktiivisessä maailmassa on vähintään yksi uusi outous, *novum*, joka muuttaa maailman toimintaperiaatetta tai olemusta perustavanlaatuisesti tehden siitä vieraan. Vieraannuttamisen avulla tuttuja asioita voidaan tarkkailla uusista näkökulmista ja spekuloida niiden mahdollisilla saavutuksilla ja uhkakuvilla.

⁵ Vaikka science fiction ja scifi-romaani löytyvätkin suomenkielisistä sanakirjoista (esim. Itkonen & Määmies 2007, 333), käytän tutkimukseni leipätekstissä suomenkielistä käsitettä tieteisfiktio, joka kattaa tässä yhteydessä sekä tieteiskirjallisuuden että -elokuvan. Käytän satunnaisesti myös *tieteiselokuvan* käsitettä puhuessani elokuvista, jotka lukeutuvat tieteisfiktion piiriin.

4. Tutkimusaineisto ja metodi

Tutkimusmetodini on vertaileva teksti- ja käännösanalyysi, jota täydennän kvantitatiivisella analyysillä. Analyysini keskittyy vertailemaan kahta tekstitystä toisiinsa ja lähtötekstiin, jonka olen itse koostanut kirjalliseen muotoon korvakuulolta litteroimalla. Lisäksi olen koonnut aineistostani joitakin taulukkoja, joiden yhteydessä käytän välillä prosenttilaskentaa osoittamaan esimerkiksi monikielisten ilmaisujen määrää kohdeteksteissä suhteessa lähtötekstiin, koska pidän konkreettisia lukuja monesti hyvin valaisevina esimerkiksi tuloksia koottaessa ja myös analyysin alkuvaiheessa, kun aineistoa käydään läpi ja siitä etsitään huomionarvoisia seikkoja. Luvut kuitenkin vain avustavat tekstianalyysiä, joten käyn tarkasti läpi aineistoni ja pyrin selvittämään, miksi esimerkiksi suomenkielisessä tekstityksessä on huomattavasti vähemmän monikielisiä ilmaisuja kuin saksankielisessä.

4.1. Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni on Michael Winterbottomin ohjaama, vuonna 2003 julkaistu elokuva *Code 46*, joka on läheiseen, mutta sen tarkemmin määrittelemättömään tulevaisuuden ajankohtaan sijoittuva rakkaustarina. Elokuvan käsikirjoittaja on Frank Cottrell Boycen ja sen tuottajat ovat BBC Films, UK Film Council sekä Revolution Films. *Code 46* on rakkaustarina, jossa kuvataan dystopistista tulevaisuuden Maapalloa. Elämä on tarkkaan säädeltyä ja kaupunkia valvotaan huolellisesti. Niihin ei ole asiaa ilman henkilöpapereita ja niiden ulkopuolelle jäävät alueet muodostavat laajan slummi-aavikon, jonka asukkailla ei ole toivoa päästä ulkopuolelta kaupunkeihin. Isoveli pitää huolen siitä, että ihmiset ovat siellä, minne he kuuluvat.

Myös lisääntymistä säädelään. Kehittyneiden koeputkihedelmöitys-, sikiön jakamis- ja kloonausteknologioiden myötä vaarana on lisääntyminen lähisukulaisten kanssa. Koska ihmiset eivät välttämättä tiedä, ovatko he keskenään läheistä sukua, potentiaalisten vanhempien geeniperimä seulotaan ennen hedelmöitystä. Mahdolliset vahinkoraskaudet tutkitaan myös, ja mikäli sikiön vanhemmat ovat keskenään liian läheistä sukua, raskaus keskeytetään. Jos vanhemmat tiesivät sukulaisuudesta ennen hedelmöitystä, kyseessä on pykälää 46 rikkova teko, josta seuraa rangaistus. Pykälä 46 on kokonaisuudessaan luettavissa esimerkissä 10 (s. 41).

William Geld on tutkija, joka matkustaa kotoaan Seattlesta viimeisimmän toimeksiantonsa perässä Shanghaihin. Perillä hän haastattelee matkustuslupia tuottavan Sfinksi-nimisen tehtaan varkaudesta epäiltyjä työntekijöitä, joiden joukkoon kuuluu Maria Gonzalez. William ja Maria tuntevat välittömästi vetoa toisiaan kohtaan, jopa siinä määrin, että William antaa ilmi väärän ihmisen pelastaakseen Marian. Tämä varastaa lupia myydäkseen niitä ihmisille, joille lupaa ei syystä tai toisesta myönnetä.

Useimmat *Code 46*:n teknologiaan liittyvät outoudet, novumit, liittyvät lääketieteeseen. Kloonauksen ja geeniteknologian lisäksi näitä ovat erilaisia kykyjä antavat virukset. Esimerkiksi William ottaa työnsä puolesta empatiavirusta, jonka avulla hän saa tietoonsa asioita, joita ihmiset eivät kerro hänelle. Lisäksi *Code 46*:ssa käytetään nykyisin saatavilla olevia edistyneemmän näköisiä tietokoneita, kalentereita ja muita teknisiä laitteita kuten monissa muissakin tulevaisuuteen sijoittuvissa teoksissa. Itse pidän kuitenkin mielenkiintoisimpana novumina elokuvan kieltä, joka on lainasanoilla väritettyä englantia. Lainasanoja käytetään englannin seassa ilman selittelyjä ja katsojan annetaan päätellä itse, mitä sanat tarkoittavat asiayhteyden perusteella. Esimerkiksi elokuvan tapahtumat liikkeellepanevaa asiaa, henkilöpapereita, kutsutaan kautta linjan espanjankielisellä sanalla *papel*. Vaikka katsoja ei tietäisikään, mitä sanan merkitykseen tarkalleen ottaen sisältyy, hän voi päätellä kontekstin perusteella, mistä on suurin piirtein kyse. Sama käytäntö toistuu useiden muidenkin vieraskielisten sanojen kanssa. Jotkin sanat selitetään kohdekielellä, mutta useimpien kohdalla katsoja yhdistää langanpäätt asiayhteyden tai visuaalisen kerronnan avulla.

Myös elokuvan visuaalinen ilme on vieraannuttava tekijä. Autiot moottoritiet ja aavikoituneet pellot suurkaupungin liepeillä kertovat karua kieltä siitä, mitä nykyisin vielä monin paikoin kukoistavalle ja hedelmälliselle planeetalle on tapahtunut, kun taas metro näyttää hyvinkin samanlaiselta kuin nykypäivänä. Tarkoin valikoiduilla kuvauspaikoilla ja kuvakulmilla voidaan luoda illuusio vieraasta tilasta ja paikasta etenkin eri ympäristöjä yhdistelemällä. Trenholmin (2009) mukaan elokuvaa *Code 46* kuvattiin Dubaissa, Kuala Lumpurissa, Shanghaissa, Hong Kongissa ja Intiassa, minkä lisäksi monet sisätilakuvauksista tehtiin Lontoossa. Näistä Shangai ja Dubai muodostavat yhdessä elokuvan futuristisen Shanghain Dubain esittäessä sitä ympäröivää aavikoitunutta ulkopuolta. (Trenholm 2009). Tuttuja elementtejä puolestaan ovat esimerkiksi öisessä Shanghaissa kelmeästi hehkuvat McDonald'sin, Samsungin ja Volkswagenin valotaulut.

4.2. Tutkimusaineiston kokoaminen ja litterointi

Olen nähnyt elokuvan *Code 46* myös televisiosta esitettynä, mutta tämän tutkielman tarpeisiin käytän dvd-tekstityksiä. Kumpikin tekstitys on suuren, kansainvälisen käännöstoimiston käsialaa, suomenkielinen tekstitys PrimeTextin ja saksankielinen SDI-Median tekemä. Kummallakaan dvd-levyllä ei mainita lopputekstien yhteydessä kääntäjän nimeä, vaan pelkästään toimiston www-osoite.

Kokosin aineiston helposti käsiteltävään muotoon manuaalisesti. Litteroin alkuperäiseltä englanninkieliseltä ääniraidalta kuulemani dialogin taulukkoon, jossa oli englanninkielisen puheen rinnalla sarakkeet suomen- ja saksankielisille tekstityksille. Koska käsikirjoitusta tai virallista englanninkielistä tekstitystä ei ollut saatavilla eikä äidinkieleni ole englantia, otan vastuun litteroinnissa mahdollisesti olevista virheistä. Osa näyttelijöistä puhuu hieman epäselvästi tai voimakkaalla aksentilla ja joissakin kohtauksissa taustalla oli sen verran hälinää, että puheesta oli vaikea saada selvää, vaikka sain etenkin saksankielisestä tekstityksestä jonkin verran apua asiasisällön ja vieraskielisten ilmaistujen oikeinkirjoituksen suhteen hankalissa kohtauksissa. Olen käynyt vuosia sitten lukiolaisena muutaman ranskankurssin ja yhden italiankurssin, mikä helpotti ranskan- ja espanjankielisten ilmaistujen tunnistamisessa.

Kokosin taulukon niin, että ensimmäisessä sarakkeessa on englanninkielinen litterointi, keskellä suomenkielinen tekstitys ja kolmannessa sarakkeessa saksankielinen tekstitys. Näin kaikki kolme ovat rinnakkain ja niitä on helppo vertailla toisiinsa. Olen jakanut taulukon soluihin niin, että jokainen ruudussa näkynyt repliikki on omassa solussaan. Näin pystyn vertailemaan myös tekstitysten repliikkijakoa ja sen mahdollisia eroja. Myös litterointi on jaettu soluihin niin, että tekstitys on taulukossa mahdollisuuksien mukaan samalla rivillä kuin litterointi, mikä jälleen helpottaa vertailua. Kirjoitin taulukkoon ensin suomenkielisen tekstityksen ja jaoin sen mukaan myös lähtökielisen litteroinnin soluihin. Saksankielinen tekstitys ei ole aina samalla rivillä lähtökielisen litteroinnin kanssa vaan sen tuntumassa repliikkijaon erojen takia. Tämä ei kokemukseni mukaan hankaloittanut aineiston läpikäymistä. Kirjoitin tekstitykset taulukkoon täsmälleen samassa muodossa, kuin missä ne olivat ruudulla, ja säilytin typografiset tehokeinot kuten kursivoinnin ja myös tavan merkitä puheenvuoroja. Repliikin sisäistä rivijakoa en valitettavasti pystynyt säilyttämään, koska taulukkoni solut eivät ole samankokoisia kuin DVD-levyllä ruututekstiriville varattu tila ja taulukosta olisi tullut hyvin hankala lukea, jos olisin yrittänyt sitä.

Vertailun helpottamiseksi merkitsin tutkimuskohteeni eli vieraskieliset ilmaisut taulukkoon sinisellä värillä. Kokosin vieraskielisistä sanoista myös toisen taulukon (katso taulukku 1 s. 33), johon merkitsin niiden esiintymistiheyden elokuvassa. Tämän taulukon tarkoitus on havainnollistaa sitä, mitä vieraskielisiä sanoja elokuvassa on ylipäättään käytetty ja mitkä niistä on säilytetty myös tekstityksissä. Analyysini edetessä kokosin myös muita taulukoita, jotka havainnollistavat käännösratkaisuja ja tutkimukseni tuloksia.

Litterointini ei ole tarkoin mahdollinen, vaan oman tutkimukseni tarkoituksia palveleva. Pyrin tekemään tarkkaa työtä ja kirjoittamaan kaiken kuulemani, jos vain sain siitä selvää, mutta en merkinnyt esimerkiksi taukoja, koska tutkimukseni keskiössä ei ole esimerkiksi repliikkijaon määräytyminen tai tarkka kielitieteellinen puheen tai ääntämisen analyysi. Lisäksi elokuvan puhe on käsikirjoitettua ja näyteltyä, joten spontaanille puheelle ominaiset tauot, virheet ja niiden korjaamiset eivät ole aitoja. Oman tutkimukseni kannalta ne eivät ole niin tärkeitä, että ne tarvitsisi merkitä, koska olen kiinnostunut sanatasolla tapahtuvasta puheesta ja tekstistä. Olen merkinnyt toistoja ja myös epäröivää ääntelyä kuten ”eeh”. Elokuvassa on vain vähän hälyisiä tai päällepuhuttuja kohtia, joissa on vaikea erottaa eri henkilöahmojen puhetta toisistaan. Näiden kohdalla olen keskittynyt poimimaan keskeisten henkilöiden puheen taustahälystä tai päällekkäisestä puheesta tarvittaessa tekstityksiä ymmärryksen apuna käyttäen.

5. Analyysiosio

Tässä luvussa käyn läpi kokoamani aineiston ja selvitän, millaisiin ratkaisuihin tekstityksissä on päädytty monikielisyyttä kuvastavan koodinvaihdon käytöllä. Luvussa 4. esittelin aineiston ja kerroin sen kokoamisesta ja litteroinnista.

Englanninkielisessä lähtötekstissä koodinvaihtoa esiintyy yhteensä 169 kertaa. Erilaisia ilmaisuja on yhteensä 58 kappaletta, joista osa toistuu useasti ja osa esiintyy dialogissa vain kertaalleen. Useimmin toistuva ilmaisu on tarinan juonen kannalta keskeinen *papel* (19 kertaa), mutta myös *lo siento* (10), *gracias* (15) ja *neeha* (13) toistuivat huomattavan usein. Suomenkielisessä tekstityksessä monikielisiä kohtia on 101 kappaletta ja saksankielisessä 155 kappaletta. Olen koonnut ohessa olevaan taulukkoon 1 kaikki lähtötekstistä kuulemani vieraskieliset ilmaisut ja merkinnyt myös niiden esiintymiskerrat. Taulukon loppuun laskin vertailun vuoksi tekstityksissä esiintyvän määrällisen monikielisyyden suhteessa lähtötekstiin. Kuten näkyy, suomenkielisestä tekstityksestä on karsittu monikielisiä elementtejä huomattavan paljon lähtötekstiin nähden ja myös selvästi enemmän kuin saksankielisestä tekstityksestä. Olen etsinyt myös ilmaisuille merkityksiä, jotka olen koonnut liitteeseen 1.

Taulukko 1. Monikieliset ilmaisut

	Alkuperäinen ääniraita	Suomenkielinen tekstitys	Saksankielinen tekstitys
a bientôt ⁶	2	1	2
a mono	1	-	1
agur	3	2	3
al fuera	7	6	7
aleikum salaam ⁷	1	1	1
allá	1	-	-
anche io ⁸	2	2	2
automata	1	-	-
bueno	4	2	3
buenos días ⁹	2	2	2
ca va	1	1	1
carrefour	2	1	2
cerveza	1	1	1
chica	2	2	2
chico	4	4	4
claro	4	3	4
coche	1	1	1
comme ça	1	-	1

⁶ Sisältää kirjoitusasut "a bientot" ja "a bientôt"

⁷ Sisältää kirjoitusasut "Aleikum salaam" ja "Alaikum salaam."

⁸ Sisältää kirjoitusasut "anche io" ja "anch' io".

⁹ Sisältää kirjoitusasut "Buenos días" ja "Buenos dias".

cosa ¹⁰	8	5	7
dinero	1	1	1
discontinuado	2	-	2
e vero	1	-	1
gracias	15	5	15
hasta luego	1	1	1
hombre	3	1	2
in vitro	2	2	2
Khoda Hafez.	4	2	4
là-bas	1	-	1
lo siento	10	6	9
n'est-ce pas	1	1	-
neeha	13	5	13
no funciona	1	-	1
no lo so	1	1	1
nombre ¹¹	3	2	3
pacora	2	-	2
pad mini	1	1	1
palabra	7	6	7
panoply	-	1	-
papel	19	16	16
par avion	1	1	1
por favor	1	-	1
pour	1	-	1
pourquoi	1	-	1
qué quieres	1	-	1
salaam aleikum ¹²	1	1	1
salaam	5	3	5
salut	2	2	2
scusi	1	-	1
si	4	3	3
signor	1	-	-
te quiero	1	1	1
ti amo	2	2	2
tiksho	3	-	3
un poco	2	1	1
valise	1	1	1
video listo	2	1	2
vingt-neuf	1	1	-
vite	1	-	1
voilà	1	-	1
Yhteensä	169	102	155
	100%	60,3%	91,7%

Seuraavaksi erittelen aineistosta tekemiäni huomioita teemoittain. Käyn läpi suomen- ja saksankielisen tekstityksen rinnakkain, jotta voin vertailla niitä mahdollisimman suoraan toisiinsa. Ensimmäiseksi luvussa 5.1. erittelen aineistosta yleisesti havaitsemiani piirteitä, joilla ei ole tekemistä monikielisyyden kanssa, minkä jälkeen keskityn monikielisyyteen ja monikielisten ilmausten käännösratkaisuihin. Luvussa 5.2. keskityn monikielisyyden säilyttämiseen, luvussa 5.3. poistamiseen ja

¹⁰ Sisältää ilmaukset "una cosa", "che cosa" ja "que cosa".

¹¹ Sisältää myös ilmauksen "tu nombre".

¹² Sisältää kirjoitusasut "Salaam alaikum" ja "Salaam aleikum".

5.4. lisäämiseen. Luvussa 5.5. kokoan yhteen analyysiosion tulokset ja vertailen tekstitysten ratkaisuja toisiinsa.

5.1. Ruututekstien erityispiirteitä

Tekstitysten välillä on selvä ero, jonka oletan pohjautuvan Suomen ja Saksan keskenään erilaisiin av-kääntämisen kulttuureihin. Ruututeksteihin pääasiallisena käännösmenetelmänä nojaavien Pohjoismaiden markkinoille laadittu ruututekstitys tiivistää runsaasti ja antaa katsojalle aikaa sekä lukea tekstitystä, katsoa kuvaa että kuunnella ääniraitaa. Saksankielinen tekstitys puolestaan on samalla levyllä saksankielisen dubbauksen ja alkuperäisen englanninkielisen ääniraidan kanssa. Tekstitys myös seuraa uskollisesti dubbausta ja tiivistää erittäin vähän suomenkieliseen ruututekstitykseen verrattuna, kuten esimerkki 2 havainnollistaa. Olen merkinnyt esimerkeissä lähtötekstin litteroinnin lyhenteellä LT, suomenkielisen tekstityksen KT1 ja saksankielisen tekstityksen KT2. Esimerkit ovat taulukoissa, joissa yksi ruutu vastaa yhtä repliikkiä.

Esimerkki 2

LT	KT1	KT2
I have no cunning, I'm afraid.	Itse en ole erityisen kekseliäs.	Ich bin nicht gerissen, fürchte ich.

Saksankielisessä tekstityksessä on haluttu säilyttää lähtötekstin kahden peräkkäisen, pilkulla toisistaan erotetun päälauseen muodostama virkerakenne, kun taas suomenkielisessä on päädytty yhteen päälauseeseen, jossa pahoitteleva *I'm afraid* -toteamus on korvattu lisäämällä *erityisen*-attribuutti *kekseliäs*-adjektiiville. Ratkaisua olisi voitu haluttaessa tehostaa lisäämällä myös itse-sanaan *hän*-pääte. Tämän esimerkin kaltaisia tilanteita, joissa tavoitellaan jopa lähtötekstin kaltaista lauserakennetta, vaikka ruututekstitystä pyritään lähes säännönmukaisesti tiivistämään dialogiin nähden, on useita elokuvan aikana, kuten seuraava esimerkki havainnollistaa.

Esimerkki 3

LT	KT1	KT2
You caught me off guard. I was going to come down and meet you properly.	Yllätitte minut. Olin juuri tulossa hakemaan teitä.	Ja. Sie haben mich kalt erwischt.
		Ich wollte runterkommen und Sie begrüßen.

Suomenkieliseen tekstitykseen verrattuna ruudussa on paljon tekstiä ja lukuaika jää suhteessa lyhyeksi. Kohtauksessa Sfinksin johtaja herra Backland tapaa Williamin ensimmäistä kertaa tuotantotilassa, jossa työntekijät valmistavat *papeleita* ja jonne William on saapunut omin neuvoin ja luvun. Suomenkielisessä tekstityksessä Sfinksiä johtavan herra Backlandin puheenvuorossa puhutaan yksinkertaisesti yllättymisestä ja aikeesta noutaa William alhaalta, kun taas edellisen esimerkin tapaisesti saksankielisessä tekstityksessä on säilytetty alkuperäisen dialogin lauserakenne. Jopa lähtötekstin yllättämistä tarkoittavan *catch off guard* -idiomin vastineeksi on pantu puhekielinen verbi-idiomi *kalt erwischen* (D-RED 2008, s.v. *kalt*).

Saksankielisen tekstityksen pyrkimys uskollisuuteen sai minut kiinnittämään huomiota myös elokuvan saksankieliseen ääniraitaan, koska toisinaan litterointia lukiessa tuntui melkein päältä, kuin katselisi saksankielistä ääniraitaa kirjallisessa muodossa.

Esimerkki 4

LT	KT1	KT2	Saks. ääniraita
Tiksho. I have a una cosa, about freckles...	Minulla on una cosa, pisamien suhteen...	Tiksho. Ich habe eine sexuelle Cosa mit Sommersprossen.	Tiksho. Ich habe eine Cosa mit Sommersprossen.
A sexual cosa. I find freckles a turn-on.	Seksuaalinen cosa. Pisamat saavat minut syttymään.	Sommersprossen machen mich an.	Eine sexuelle Cosa. Sommersprossen machen mich an.
Freckled skin, it's like it's clothed and not clothed. There's no freckle-pornography.	Pisamainen iho on kuin puettu vaikka se on alaston. Ei ole pisamapornoa.	Sommersprossige Haut ist gleichzeitig bekleidet und unbekleidet.	Sommersprossige Haut ist gleichzeitig bekleidet und unbekleidet.
		Es gibt keine Sommersprossen-Pornografie.	Es gibt keine Sommersprossen-Pornografie.
Women get famous for breasts and legs but not for freckles.	Naiset tulevat kuuluisiksi rintojen ja säärien, eivät pisamien avulla.	Man wird wegen Brüsten berühmt, nicht wegen Sommersprossen.	Frauen werden wegen Brüsten und Beine berühmt, nicht wegen Sommersprossen.
There's Anne of Green Gables. -I regard Anne of Green Gables as an erotic classic. -Mh.		Es gibt Anne auf Green Gables.	Es gibt Anne auf Green Gables.
	Annan nuoruusvuodet. -Se on eroottinen klassikko.	Das ist für mich ein erotischer Klassiker.	Für mich ist Anne auf Green Gables ein erotischer Klassiker.

Kohtauksessa William puhuu Sfinksin työntekijän kanssa, joka kertoo pisamafetissistään. Saksankielistä tekstitystä ja ääniraitaa vertailemalla huomaa, että tekstitys käy välillä yksi yhteen ääniraidan kanssa. Muutokset ovat pieniä: toisesta repliikistä on siirretty adjektiivi ensimmäiseen toiston karsimiseksi, viides lause on muutettu passiiviin ja maininta sääristä on poistettu oletettavasti tilan säästämiseksi, ja seitsemännessä kirjaan viitataan pelkällä pronominilla *das* kirjan nimen sijaan. Tekstitystä on tiivistetty dubbaukseen nähden, mutta se on silti hyvin kattava. Tässä esimerkissä näkyy myös hyvin saksankielisen tekstityksen pyrkimys seurata puhetta, kun sitä vertaa dubbaukseen ja suomenkieliseen tekstitykseen. Saksankielisessä tekstityksessä suositaan lyhyitä repliikkejä, jotka voidaan ajoittaa esiintymään samaan aikaan puheen kanssa, kun taas suomenkielisessä tekstityksessä keskitytään riittävän lukuajan antamiseen. Saksankielistä tekstitystä ei voi suoraan kutsua dubbaukseksi kirjallisessa muodossa, mutta se on useimmiten suomenkielistä tarkempi ja uskollisempi.

Tekstityksissä on myös typografisia eroja. Saksankielinen tekstitys ei hyödynnä lainkaan esimerkiksi kursivointia tehokeinona, kun taas suomenkielisessä tekstityksessä Maria Gonzálezin henkilöhahmon ruudun ulkopuolelta tuleva kertojaääni on kursivoitu (katso esimerkit 11 ja 25, jotka havainnollistavat tätä). Kursivointia hyödynnetään myös puhelimesta puhuvan, toisessa tilassa olevan ihmisen puheen korostamiseen kuten esimerkissä 5, jossa William puhuu Skypen kaltaisen videopuheluviestimen kautta toisessa huoneessa olevan esimiehensä De Souzan kanssa ja kuulee huonoja uutisia. De Souza nähdään ruudun välityksellä.

Esimerkki 5

LT	KT1	KT2
De Souza: Someone died yesterday.	<i>Joku kuoli eilen.</i>	- Hallo.
William: I heard. Do you have details?	-Kuulin siitä. Onko lisätietoa?	- Gestern ist jemand gestorben.
		Hörte ich. Haben Sie Einzelheiten?

Myös vieraskielisten sanojen kirjoitusasussa ja puheenvuorojen merkitsemisessä on eroa, mikä johtune käännöstoimistojen erilaisista käytännöistä, koska erot ovat johdonmukaiset kautta linjan. Primetextin suomenkielisessä ruututekstissä on jätetty johdonmukaisesti erikoismerkit ja aksentit merkitsemättä, kun taas SDI-Median saksankielisestä tekstityksestä ne löytyvät. Puheenvuoroa merkitsevä viiva on PreTextillä käytössä vain repliikin jälkimmäisen puheenvuoron tapauksessa, eikä sitä eroteta puheenvuorosta välilyönnillä, kuten esimerkissä 6 näkyy. Siinä William haastattelee Sfinksin työntekijöitä käyttäen hyväksi empatiavirusta, jonka avulla hän pääsee lukemaan ihmis-

ten ajatuksia, ja Maria pyytää vihjettä, jonka avulla keksisi jotakin sanottavaa, koska empatiaviruksen hyödyntäminen edellyttää sitä, että haastateltava kertoo oma-aloitteisesti jotakin itsestään.

Esimerkki 6

LT	KT1	KT2
Maria: You want to prompt me? William: Won't work if I prompt you.	Anna johtolanka? -Silloin se ei toimi.	Geben Sie mir ein Stichwort? - Dann funktioniert es nicht. - Was?

SDI-Median tekstityksessä puolestaan viivaa käytetään repliikin molempien puheenvuorojen erotamiseen ja se erotetaan puheenvuorosta välilyönnillä. Jos repliikissä on vain yksi puheenvuoro, sitä ei merkitä viivalla kummassakaan ruututekstissä. Jos puheenvuoro jatkuu yli repliikin, suomenkielisessä tekstityksessä se merkitään väliviivalla, joka on erotettu puheenvuorosta välilyönnillä. Saksankielisessä puolestaan kolme pistettä ajaa saman asian. Ensin mainittu käytäntö säästää muutaman merkin, mikäli tilasta on puutetta runsaammin dialogia sisältävässä elokuvassa.

Pretextin suomenkielinen tekstitys on yleisesti ottaen varsin tyypillinen suomenkieliselle, tekstityksiin tottuneelle yleisölle tehty tekstitys, eli pääpaino on ilmaisun tiivistämisessä ja lukuajan antamisessa. Tekstityksessä on joitakin piirteitä, jotka herättävät epäilyksen siitä, että käännös on tehty mahdollisesti hyvinkin nopealla aikataululla. Selvin tähän suuntaan osoittava merkki on pilkutus epäyhtenäisyys. Välillä sivulauseet on erotettu päälauseista pilkulla, välillä taas ei. Seuraavassa esimerkissä Maria ja William ovat baarissa, ja jälkimmäinen haluaisi kuulla Maria laulavan.

Esimerkki 7

LT	KT1
Actually I was hoping to hear you sing. -Why?	Toivoin, että sinä laulaisit. -Miksi?
Well, someone told me you have a very distinctive voice. [laughter]	Joku sanoi että sinulla on hyvin erikoinen ääni.

Peräkkäisistä repliikeistä ensimmäisessä sivulause on erotettu pilkulla, jälkimmäisessä ei, vaikka 48 merkin repliikissä on hyvin tilaa yhdelle lisämerkille. Tekstityksessä käytetään välimerkkejä normaalisti kuten muissakin kirjoitetuissa teksteissä, ja kielioppisääntöjä noudattavat tekstit ovat helpolukuisia (Tuominen 2011). Pilkun puuttuminen ei mainittavasti vaikeuta ymmärtämistä, mutta

katsoja ehtii kiinnittää siihen huomiota, koska repliikki on jonkin aikaa ruudussa. Epäyhtenäiset käytännöt saattavat ärsyttää tai hämmentää katsojaa tai toisaalta antaa kääntäjästä huolimattoman tai amatöörimäisen kuvan. Hämmäntävä on myös se ainoa kerta, jolloin käännöksessä käytetään kursivointia muussa tarkoituksessa kuin osoittamaan ruudun ulkopuolelta tulevaa puhetta.

Esimerkki 8

LT	KT1	KT2
How can that be? -Anything is possible in vitro.	Miten se on mahdollista? Kaikki on mahdollista <i>in vitro</i> .	- Wie ist das möglich? - In vitro ist alles möglich.

Kohtauksessa William keskustelee perinnöllisyystutkijan kanssa tälle antamiensa näytteiden tuloksista, ja tutkijan vastaukseen sisältyvä *in vitro* on kursivoitu. Ratkaisu on outo, sillä tiedemaailman käyttämä ilmaisu *in vitro*, joka tarkoittaa tässä tapauksessa koeputkihedelmöitystä, esiintyy keskustelussa useampaan kertaan, mutta ainoastaan tämän ainoan kerran kursivoituna. Kenties kääntäjä on aikonut korostaa muitakin vieraskielisiä ilmaisuja koodinvaihtotilanteissa, mutta päätenyt jättämään korostuksen pois syystä tai toisesta. Itsestään kursivointi ei kuitenkaan ole tekstitykseen päätenyt, vaan se on tietoisesti valittu tehosteeksi. Saksankielisessä tekstityksessä *in vitro* on upotettu lauseeseen sellaisenaan vailla korostuskeinoja.

Tekstityksessä on myös yksi selkeä virhe, jossa käännös on jäänyt puutteelliseksi, mikä viittaa siihen, että aika on loppunut kesken ja kukaan ei ole ehtinyt tai vaivautunut oikolukemaan käännöstä, ennen kuin se on otettu käyttöön. Virhe on nimittäin selkeä ja vaikeuttaa ymmärtämistä, mikäli katsoja ei osaa englantia riittävästi kuullakseen dialogista, mistä on kyse.

Esimerkki 9

LT	KT1
Why is she in here? And please, do not use the word finger at any point in your answer.	Miksi hän on täällä? Äläkä yritäkään
Her finger has just... -It was damaged and regrown on her family's insurance policy 22 years ago. I know a great deal of Miss Gonzalez.	Se vahingoittui ja korvattiin perheen vakuutuksen turvin 22 vuotta sitten.

Kohtauksessa William keskustelee sairaanhoitajan kanssa yrittäen saada tämän paljastamaan, miksi Maria todella on otettu hoitoon, koska tietää, että hänelle syötetty tarina Marian satuttamasta ja nyt korvatusta sormesta on valetta. Ensimmäinen tekstitetty repliikki on kielipillisesti puutteellinen. Sen toinen lause on jäänyt kesken, joten osa lähtötekstin sisällöstä on jäänyt puuttumaan. Toinen repliikki on muodollisesti kokonainen, mutta ei muodosta yhtenäistä kokonaisuutta edellisen repliikin kanssa. Katsoja voi hyvin päätellä aiemmin näkemänsä perusteella, että toisen repliikin persoonapronomini ”se” viittaa sormeen, mutta se ei poista informaatiokatkosta saati sitten epätäydellistä repliikkiä, johon katsoja kiinnittää huomiota melkein väistämättä.

Kuvatut esimerkit havainnollistavat mielestäni yhdessä sitä, että käännöstä ei ole tehty niin huolellisesti, kuin odottaa saattaisi. Epäyhtenäinen välimerkkien ja tehokeinojen käyttö sekä yksi niin muodollisesti kuin sisällöltään vajavainen repliikki kertovat viimeistelemättömästä työstä, joka voi olla yhtä lailla kääntäjän kuin käännöstoimistonkin syytä. Viime aikoina Suomessa on puhuttu paljon av-käännösalaista, hintoja polkevista käännöstoimistoista ja av-kääntäjien yrittäjyyteen pakottamisesta, minkä seurauksena päätoimisesti av-käännöksiä freelancerina tekevät kääntäjät joutuvat tekemään työtä kohtuuttoman paljon saavuttaakseen edes kohtuullisen elintason (esim. Vitikainen 2013). Tutkimukseni keskiössä ovat kuitenkin monikielisyys, koodinvaihto ja sen näkyminen tekstityksessä, joten tyydyn toteamaan, että kääntäjän työolot ovat voineet osaltaan vaikuttaa ruututekstin tasoon.

Saksankielinen tekstitys poikkeaa suomenkielisestä osaksi varmasti kulttuurisyyistä. Kun dubbaus on kieli- ja kulttuurialueella vallitseva av-kääntämisen käytäntö, tekstityksiä ei näy ruudussa lähimainkaan yhtä paljon kuin Suomessa, jos lainkaan. Näin ollen on ymmärrettävää, että dvd-tekstitys poikkeaa merkittävästi tekstitysmalle tyypillisestä tekstityksestä. Saksankielinen tekstitys on erittäin kattava ja toistaa lähtötekstin uskollisesti pieniä poikkeamia lukuun ottamatta. Erinomaisen havainnollistava esimerkki uskollisuudesta on elokuvan alku, jossa juonen kannalta keskeinen 46. pykälä käydään läpi tekstimuodossa. Kukaan ei siis lausu seuraavan taulukon ensimmäisessä sarakkeessa olevaa tekstiä ääneen, vaan se näytetään ruudulla solujen mukaisesti jaoteltuna.

Esimerkki 10

LT	KT1	KT2
code 46 article 1 any human being who shares the same nuclear gene set as another human being is deemed to be genetically identical. the relations of one are relations of all. due to IVF, DI embryo splitting and cloning techniques it is necessary to prevent any accidental or deliberate genetically incestuous reproduction. therefore,	46. pykälä	code 46 artikel 1
	Ihmiset joilla on sama geenistö ovat geneettisesti identtisiä.	jeder, dessen zellkerne mit dem eines anderen genetisch sind...
	Nykyisten alkio- ja kloonauksenmenetelmien takia -	ist mit diesem genetisch identisch. die verwandtschaften des einen...
	on välttämätöntä estää geneettisesti liian läheisten lisääntyminen.	sind die aller. aufgrund von IVF, DI... embryonensplitting-, klonierungstechniken muss man... zufällige oder absichtliche genetisch inzestuöse reproduktionen verhindern. daher:
i. all prospective parents should be genetically screened before conception. if they have 100%, 50% or 25% genetic identity, they are not permitted to conceive	Sen vuoksi tulevien vanhempien geenit tutkitaan ennen hedelmöitystä.	i. sollen zukünftige eltern vor der befruchtung... genetisch gescreent werden.
	100%, 50% tai 25% identtisyys estää lisääntymisen.	wenn sie eine 100%-, 50%-oder 25%ige genetische identität aufweisen... wird eine befruchtung nicht gestattet.
ii. if the pregnancy is unplanned, the foetus must be screened. any pregnancy resulting from 100%, 50% or 25% genetically related parents must be terminated immediately	Suunnittelemattoman raskauden sikiö on tutkittava.	ii. ist die schwangerschaft ungeplant... muss der fötus gescreent werden. jede schwangerschaft...
	Jos vanhemmat ovat 100%, 50% tai 25% sukua, raskaus on keskeytettävä.	die bei eltern auftritt, die zu 100%, 50% oder 25%... genetisch verwandt sind, ist sofort abzubrechen.
iii. if parents were ignorant of their genetic relationship then medical intervention is authorised to prevent any further breach of code 46	Lääketieteellinen toimenpide estää uudet rikokset -	iii. war den eltern ihre genetische verwandtschaft unbekannt... ist ein medizinischer eingriff erlaubt...
	46. pykälää vastaan.	um weitere verstöße gegen code 46 zu verhindern.
iv. if the parents knew they were genetically related prior to conception it is a criminal breach of code 46	Vanhempien oltua tietoisia sukulaisuudesta, kyseessä on rikos.	iv. wussten die eltern vor der befruchtung... um ihre genetische verwandtschaft... ist das ein krimineller verstoß gegen code 46.

Lähtöteksti ilmestyy ruudulle viitenä peräkkäisenä osiona, ja siinä missä suomenkielisessä tekstityksessä on 11 repliikkiä, saksankielisessä on peräti 21 repliikkiä. Tekstityksissä ei ole järin suurta

sisällöllistä eroa, mutta suomenkielisessä ilmaisu on tiivistetymppää kuin saksankielisessä, joka pyrkii jopa toistamaan lähtötekstin lauserakenteita. Hyvä esimerkki on yllä olevan taulukon alaosa, jossa suomalaisessa tekstityksessä todetaan lyhyesti, että ”kyseessä on rikos”, kun taas sekä lähtötekstissä että saksankielisessä tekstityksessä puhutaan pykälään 46 kohdistuneesta rikollisesta rikkomuksesta.. Kapulakielinen muotoilu noudattaa lähtötekstin lakitekstilte ominaista muotoilua ja sopii kontekstiin, mutta on huomattavasti raskaampi lukea kuin yksinkertaisempi ilmaisu. Myös repliikistä toiseen jatkuvat virkkeet ovat raskaita, koska katsojan täytyy pitää mielessä, mitä edellisessä tai edellisissä repliikeissä on sanottu. Suomenkielinen tekstitys pyrkii välttämään tätä pitäen puheenvuorot pääasiassa yhden virkkeen mittaisina, välillä yksityiskohtien kustannuksella. Esimerkin 10 seitsemäs repliikki ”Suunnittelemattoman raskauden sikiö on tutkittava.” on muotoilultaan hieman kömpelö, mutta sisältää oleellisen tiedon. ”Raskauden ollessa suunnittelematon sikiö on tutkittava.” olisi täsmällisempi, mutta aivan liian pitkä ilmaisu. ”Yllätysraskauden tapauksessa” olisi myös mahdollinen vaihtoehto suunnittelemattomalle raskaudelle.

Saksankielisen käännöksen uskollisuus lähtötekstilte näkyy tässä esimerkissä hyvin myös tahallisen saksan kielen kielioppisääntöjen rikkomisella. Iso alkukirjain on jätetty pois paitsi virkkeiden alusta, myös substantiiveista. Tämä on elokuvan ainoa kohta, jossa tekstiä on näkyvillä, ja syy tahallisesti kieliopin normeista poikkeavaan kielenkäyttöön lienee halu tarjota lukijalle mahdollisimman samanlainen katsomiskokemus kuin alkukielisen elokuvan katselijalle. Muuten saksankielinen tekstitys on kieliopillisesti lähes moitteeton pilkutuksineen kaikkineen paria kirjoitusvirhettä lukuun ottamatta.

5.2. Säilytetty monikielisyys

Taulukosta 1 (s. 33) voi päätellä, että vieraskieliset ilmaisut ovat päätyneet tekstitykseen asti sitä todennäköisemmin, mitä useammin ne esiintyvät lähtötekstissä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ne esiintyisivät kohdetekstissä yhtä usein kuin lähtötekstissä, sillä tekstitys on perusolemukseltaan tiivistävä ja yksityiskohtia karsiva tekstityyppi. Lähtökohtaisesti odotan, että kohdeteksteissä on nimenomaan ruututekstien toivottujen ominaispiirteiden takia vähemmän monikielisyyttä kuin lähtötekstissä. Esimerkiksi *chico* esiintyy sekä lähtötekstissä että molemmissa kohdeteksteissä neljä kertaa, mutta 15 kertaa lähtötekstissä kuultu *gracias* löytyy suomenkielisestä tekstityksestä vain viidesti. Saksankielisessä se esiintyy 15 kertaa.

Koodinvaihtoa esiintyy *Code 46* -elokuvassa sekä yksittäisinä sanoina, kokonaisina lyhyinä lauseita tai ilmaisuina että osana valtakielisiä ilmaisuja. Ne eivät eroa typografisesti niitä ruudulla ympäröivästä kohdekielisestä tekstistä. Yksittäiset vieraskieliset sanat on integroitu lauseisiin niin, että ne noudattavat valtakielen kielioppia. Kuten esimerkistä 11 näkyy, englannin- ja saksankieliseen puheeseen upotettu espanjankielinen olutta tarkoittava sana on saanut artikkelin ja saksassa myös substantiiveille ison alkukirjaimen, suomenkielisessä tekstityksessä taas se on taivutettu asiaankuuluvaan sijamuotoon eli genetiiviin.

Esimerkki 11

LT	KT1	KT2
Did you call anyone? Did you have a cerveza?	<i>Soititko kenellekään? Joitko cervezan?</i>	Hast du jemanden angerufen? Hast du ein Cerveza getrunken?

Myös poikkeuksia käytännöstä löytyy, sillä esimerkissä 12 havaitaan, että suomenkieliseen tekstitykseen on jäänyt espanjankielisen autoa tarkoittavan *coche*-sanan maskuliininen artikkeli *un*, joka on sanana tarpeeton, koska suomen kielessä ei ole artikkeleita, eikä sanaa ole taivutettu partitiiviin, kuten etsiä-verbi edellyttäisi tässä yhteydessä. Saksankielisessä tekstityksessä artikkeli on säilytetty, mutta muutettu kielteiseen muotoon, joka sopii hyvin lauserakenteeseen.

Esimerkki 12

LT	KT1	KT2
And they probably had a driver waiting, so you didn't need to find un coche.	Sinut varmasti haettiin, joten sinun ei tarvinnut etsiä un coche.	Wahrscheinlich erwartete dich ein Fahrer. Du brauchtest dir kein Coche suchen.

Sama virhe on tapahtunut myös esimerkissä 13, jossa asiaa tai juttua tarkoittavan espanjankielisen *cosa*-sanan eteen on unohtunut suomenkielisessä tekstityksessä epämääräinen artikkeli. Saman virheen tai huolimattomuuden toistuminen useampaan kertaan kohdetekstiä analysoitaessa herättää kysymyksen siitä, mikä virheiden taustalla on. Tämän esimerkin kohdalla monikielisyyden säilyttäminen antaa mahdollisuuden viitata kautta rantain seksuaaliseen fetissiin, joka paljastuu seuraavien repliikkien myötä.

Esimerkki 13

LT	KT1	KT2
Tiksho. I have a una cosa, about freckles...	Minulla on una cosa, pisamien suhteen...	Tiksho. Ich habe eine sexuelle Cosa mit Sommersprossen.

Esimerkki 14 puolestaan havainnollistaa koodinvaihtoa osana useammasta sanasta koostuvaa ilmaisuja. Elokuvasa Marian käyttämä ilmaisu *luggage a mano* on mukaelma italiankielisestä ilmaisusta *bagaglio a mano*, joka tarkoittaa käsimatkatavaraa. Saksankielisessä tekstityksessä englantilaisitalialainen ilmaisu on muutettu näppärästi saksalaisitalialaiseen muotoon *Gepäck a mano*, joka tosin on virheellinen, koska italian sana *mano* tarkoittaa kättä, *mono* puolestaan on etuliite. Suomenkielisestä tekstityksestä oli poistettu koko viittaus matkatavaroihin, mutta kuvasta näkyy, että lentokentällä kävellessään Williamilla on mukana käsimatkatavarakokoinen laukku, joka tukee tekstityksessä mainittavaa vuorokauden pituista vierailua.

Esimerkki 14

LT	KT1	KT2
You didn't intend to stay. You only had 24-hour cover so luggage a mono.	Et aikonut jäädä. Sinulla oli lupa vain vuorokaudeksi.	Du wolltest nicht bleiben.
		Du hattest Schutz für 24 Stunden und deshalb Gepäck a mono.

Tyypillisiä, helposti ymmärrettäviä koodinvaihtoja ovat rutiini-ilmaisut eli tervehdykset, hyvästelyt, kiitokset ja anteeksipyynnöt, jotka toistuvat päivittäin vuorovaikutustilanteissa samanlaisina tai lievästi muunneltuina (ks. esim. Hyvärinen & Liimatainen 2011) ja joiden merkitys on kontekstin perusteella selvä ilman selityksiä. Ne ovat runsaslukuisimpia lähtötekstissä esiintyvistä koodinvaihtoista.

Esimerkki 15

LT	KT1	KT2
Hey, I could get into lot of trouble doing this. -I just go straight into his office. It's all I'm going to do. Don't worry about it.	Voin joutua tästä vaikeuksiin. -Menen suoraan hänen toimistoonsa.	Ich könnte Ärger kriegen.
		Ich gehe direkt in sein Büro, sonst nichts.
Khoda Hafez. -Khoda Hafez.	Khoda Hafez.	- Keine Sorge. Khoda hafez. - Khoda hafez.

William Geld, salaam. -Mr Backland.	William Geld, salaam. -Herra Backland.	- William Geld? Salaam! - Mr. Backland?
--	---	--

Esimerkissä 15 William rauhoittelee Sfinksin vastaanottovirkailijaa, jota kohtaan hän on käyttänyt empatiavirusta päästäkseen kulkemaan omia teitään hänet paikalle kutsuneen johtajan eli herra Backlundin luokse. He hyvästelevät toisensa persiaksi. Seuraavassa kohtauksessa Backland tervehtii Williamia arabiaksi kätellessään tätä. Koska katsoja tietää, mitä tyypillisesti sanotaan vastaavissa tilanteissa, koodinvaihto sopii niihin hyvin eikä hämmennä katsojaa kohtuuttomasti.

Saksankielinen tekstitys pyrkii seuraamaan dialogia parhaansa mukaan, koska muun muassa esimerkin 15 tapaan puheessa kahdesti peräkkäin toistettava ilmaisu on mukana myös tekstityksessä kahdesti. Tekstityksessä on tavallisempaa pudottaa toinen pois, koska katsoja kuulee saman ilmaisen kahdesti ja pystyy päättämään nonverbaalisen viestinnän ja kontekstin perusteella, että kyseessä on esimerkiksi tervehdys, jonka keskustelun molemmat osapuolet sanovat kohdatessaan. Saksankielisen tekstityksen uskollisuus lähtötekstille näkyy myös koodinvaihdon säilyttämisessä, sillä taulukko 1:n mukaan 91,7 % lähtötekstin monikielisistä ilmaisuista on läsnä myös käännöksessä. Ilmaisujen esiintymistiheydessä on vaihtelua, mutta yleisesti ottaen monikielisyys on varsin vahvasti läsnä käännöksessä, joskaan ei aivan yhtä läsnä kuin lähtötekstissä.

Esimerkki 16

My birthday. My palabra is not my birthday. Vingt-neuf.	Syntymäpäivä. Palabran ei ole syntymäpäiväni. Vingt-neuf.	Mein Geburtstag. Mein Palabra ist nicht mein Geburtstag. 25.
Your palabra is carrefour, crossroad. -What? -Carrefour.	Palabrasi on carrefour, tienristeys.	Ihr Palabra ist Carrefour. Kreuzung. Carrefour.

Esimerkissä 16 näkyy, että lähtötekstissä kahden repliikin aikana esiintyneistä viidestä koodinvaihdosta neljä on saksankielisessä tekstityksessä. Viides eli ranskankielinen numero 29 (*vingt-neuf*) on muutettu numeromuotoon oletettavasti tilan säästämiseksi. Valitettavasti muutoksen yhteydessä numero on muuttunut virheelliseen muotoon 25. Huomionarvoista repliikeistä jälkimmäisessä on se, että *carrefourin* eli risteystä tarkoittavan ranskankielisen sanan toisto on jälleen säilytetty toisin kuin suomenkielisessä tekstityksessä, jossa on pyritty karsimaan juuri esimerkin kaltaista, hyvin lähekkäistä toistoa. Myös suomenkielisessä tekstityksessä on säilytetty neljä koodinvaihtoa. Tässä

esimerkissä näkyy myös, kuinka *carrefour* on selitetty sekä suomen- että saksankielisessä tekstityksessä välittömästi koodinvaihdon jälkeen.

Molemmissa tekstityksissä on siis säilytetty lähtötekstin koodinvaihtoja, saksankielisessä tosin selkeästi enemmän. Näin tekstityksissä on toistettu lähtötekstissä käytettyä vieraannuttamisen keinoa, jolla on osaltaan pyritty luomaan elokuvaan futuristinen tunnelma.

5.3. Poistettu monikielisyys

Ruututekstitysten kaltaisessa tilan ja ajan rajoittamassa tekstityypissä tiivis ilmaisu ja olennaiseen keskittyminen ovat tärkeitä. Koska epäolennaisen tiedon ja toiston karsiminen on melkein pä itsesäänselvyys toimivasta ruututekstistä puhuttaessa, ei ole yllätys, että osa lähtötekstin koodinvaihdosta on jätetty pois käännöksissä. Pretextin suomenkielisessä tekstityksessä on suhteessa lähtötekstiin vain 56,7 prosenttia koodinvaihdosta, mutta saksankielisessä tekstityksessä peräti 86,1 prosenttia on säilytetty, kuten taulukko 1 havainnollisti.

Lähtötekstissä on yhteensä 58 vieraskielistä ilmaisua, jotka toistuvat elokuvan aikana yhteensä 179 kertaa. Suomenkielisestä tekstityksestä näistä ilmaisuista oli poistettu kokonaan yhteensä 18 kappaletta, kun taas saksankielisestä vain viisi. Mielenkiintoista kyllä, poistot ovat kohdistuneet vain osin samoihin ilmaisiin, joten koodinvaihtoa oli karsittu eri kohdista tekstityksiä. Alla oleva taulukko havainnollistaa monikielisuuden poistojen tapaa.

Taulukko 2. Poistettu monikielisyys I

	Lähtöteksti	Suomenkielinen tekstitys	Saksankielinen tekstitys
Monikieliset ilmaisut	58	40	53
Monikieliset ilmaisut toistoiheen	169	102	155
Poistot	0	67	14
Kokonaan poistetut ilmaisut	0	18	5
Kokonaan poistetut ilmaisut toistoiheen	0	22	5
Poistetut toistot	0	49	9

Olen eritellyt taulukossa 2 elokuvasta tehtyjen koodinvaihtojen poistoja havainnollistaakseni, että poistot jakautuvat kokonaan tekstityksistä poistettuihin ilmaisiin ja tekstityksistä poistettuihin toistoihin. Kuten yllä totesin, ei ole yllättävää, että poistoja on tehty ruututekstien luonteen vuoksi, mutta olin yllättynyt siitä, miten suuri ero poistojen määrässä on tekstitysten välillä. Saksankielisestä tekstityksestä poistetuista 14 koodinvaihdosta viisi oli ainoastaan kerran lähtötekstissä esiintyvän ilmaisun poistoa ja yhdeksässä poistossa kyse oli ilmaisun esiintymismäärän karsimisesta. Suomenkielisen tekstityksen 67 poistosta 22 poistoa kohdistui kokonaan tekstityksestä poistettuihin koodinvaihtoihin toistoihin.

Monikielisten ilmaisujen sisäinen monimuotoisuus noudatti samaa linjaa kuin koodinvaihtojen kokonaismäärä: suomenkielisen tekstityksen 40 ilmaisua ovat 69,0 % ja saksankielisen tekstityksen 53 ilmaisua ovat 91,4 % lähtötekstin 58 monikielisestä ilmaisusta. Kummassakin tekstityksessä jotkin koodinvaihdoista poistettiin siis täysin ja joidenkin esiintymistiheys on harvempi kuin lähtötekstissä. Täysin poistettuja ilmaisuja tarkastelin vielä erikseen nähdäkseni, oliko niiden sisältö säilytetty esimerkiksi käännöksen muodossa vai poistettu täysin.

Taulukko 3. Poistettu monikielisyys II

	Poistetut monikieliset ilmaisut	Poisto	Käännös
Suomenkielinen tekstitys	18	10	8
Saksankielinen tekstitys	5	4	1 ¹³

Pääasiallisia vaihtoehtoja on kaksi: joko lähtötekstissä ollut koodinvaihto on poistettu kokonaan tai se on korvattu käännöksellä. Suomenkielisessä tekstityksessä vajaa puolet täysin poistettujen ilmaisuista oli käännetty, kuten seuraavassa esimerkissä.

Esimerkki 17

LT	KT1	KT2
You've been outside before. You've been ten years al fuera.	Olet ollut ennenkin ulkopuolella.	Sie waren schon draußen. Sie verbrachten zehn Jahre al fuera.

¹³ *Vingt-neuf* on muutettu virheelliseen numeromuotoon 25. Oikea luku olisi 29. Laskin tapauksen käännökseksi, koska ilmaisu oli kuitenkin jätetty käännökseen muodossa tai toisessa.

Luvussa 5.2. totesin, että tervehdykset, toivotukset, kiitokset ja hyvästelyt ovat helposti kontekstin perusteella ymmärrettäviä ilmaisuja ja siksi antoisia koodinvaihdon kohteita. Samasta syystä ne ovat myös helppoja poistojen kohteita. Kiitosta tarkoittava espanjankielinen *gracias* on hyvä esimerkki. Se ei yleensä välitä merkittävää informaation sisältöä ja sen merkitys on helppo päätellä kontekstin perusteella nonverbaalisesta viestinnästä kuten nyökkäyksestä tai hymystä. Kuitenkin usein toistuvan ilmauksen jatkuva poisjättäminen syö osan lähtötekstin monimuotoisuudesta. Suomen kielessä ei yleisestikään sanota ”kiitos” tai ”ole hyvä” yhtä useasti kuin saksassa tai englannissa, joten osaltaan *graciasin* runsaslukuisia poistoja puolustaa myös kohdekulttuurin käytäntö, johon jatkuva kiittely ei luontaisesti istu.

Lähtötekstissä *gracias* esiintyi 15 kertaa, suomenkielisessä tekstityksessä vain viidesti ja saksankielisessä 15 kertaa. Toiston ja kontekstin myötä myös tila asettaa omat haasteensa kiitoksille, tervehdyksille ja hyvästelyille, jotka vaativat ruututeksteissä oman puheenvuoronsa ja uuden rivin, mutta joille useinkaan ei ole tilaa. Esimerkissä 18 Maria kertoo lentokentän lähtöselvitysvirkailijalle, että hänen uusi sormensa täytyy rekisteröidä, jotta hän voisi käyttää sormenjälkitunnistuksen vaativia laitteita. Virkailija pyytää häntä odottamaan hetken, johon Maria vastaa kiitos. Suomenkielisessä tekstityksessä koko sananvaihto on tiivistetty kahteen repliikkiin. Näistä jälkimmäisessä on jo kaksi puheenvuoroa eikä kolmannelle eli kiitokselle ole tilaa, eikä se olisi ruututekstitysten käytäntöjen mukaistakaan, sillä repliikissä saa olla korkeintaan kaksi puheenvuoroa (Tuominen 2011). Saksankielisessä tekstityksessä *gracias* on saatu mahtumaan mukaan erilaisen repliikkijaon ansiosta niin, että Marian ensimmäinen puheenvuoro kattaa kaksi repliikkiä ja kolmannessa on virkailijan ja Marian sananvaihto.

Esimerkki 18

My name is Maria Gonzalez and I have an access problem. I have a new finger -	Nimeni on Maria Gonzalez ja minulla on ongelma. Minulla on uusi sormi.	Ich bin Maria González. Ich hab ein Zugangsproblem.
		Mein neuer Finger muss registriert werden.
and it needs to be recoded. -Okay, just hold on a moment, please. -Gracias.	Se täytyy koodata uudelleen. -Odota hetkinen.	-Warten Sie bitte ein Moment. -Gracias.

Edellisessä alaluvussa esimerkki 15 havainnollisti sitä, miten suomenkielisessä tekstityksessä on säännönmukaisesti karsittu toistoa, jos sama koodinvaihto toistuu saman kohtausten sisällä. Wil-

liam hyvästeli vastaanottovirkailijan persiaksi ja virkailija toisti samat sanat. Tilaa toistolle olisi ollut, mutta tarvetta ei.

Muita syitä poistoille kuin tarpeettoman toiston tai kontekstin myötä syntyvän tarpeettomuuden lisäksi on yksinkertaisesti vaikeus istuttaa koodinvaihto luontevasti käännökseen. Seuraavassa esimerkissä suomenkielisestä tekstityksestä on poistettu ranskankielinen prepositio *pour*.

Esimerkki 19

We specialize in short-term cover certificates. We do limited cover pour specific task.	Olemme erikoistuneet lyhytaikaisiin lupiin erityistarkoituksia varten.	Wir sind auf kurzfristige Schutzzertifikate spezialisiert.
		Wir bieten begrenzten Schutz pour spezielle Aufgaben.

Preposition poiston taustalla voi olla tila tai lauseen toimivuus. Saksankieliseen tekstitykseen *pour* istuu varsin luontevasti korvaten vastaavan saksankielisen preposition, mutta suomenkielisessä tekstityksessä lauserakennetta olisi jouduttu muuttamaan hieman hankalammin sisäistettäväksi. Mahdollinen muotoilu olisi voinut olla esimerkiksi ”Olemme erikoistuneet lyhytaikaisiin lupiin pour erityistarkoitukset”, joka pysäyttäisi lukijan ja saisi tämän ihmettelemään, miksi ruudulla oli näin kummallisen näköinen repliikki. Tässä tapauksessa poisto on mielestäni toimiva ratkaisu, koska koodinvaihto ei erotu selvästi puheesta tai toistu usein ja myös koska repliikki on 70 merkin pituinen sekä keskellä dialogia. Juonen kannalta keskeisen *papelin* kanssa tilannetta tulisi miettiä tarkemmin.

Esimerkki 20

LT	KT1	KT2
Maybe think about her un poco before you go to sleep. - Gracias.	Omistakaa hänelle ajatus illalla. - Gracias.	Vielleicht denken Sie an sie, bevor Sie schlafen gehen.
		- Gracias.

Esimerkissä 20, jossa majatalon pitäjä pyytää Mariaa ja Williamia muistamaan kuollutta vaimoaan ennen yösijalle menoa, on puolestaan säilytetty *gracias*, mutta poistettu italiankielinen pientä tai vähäistä tarkoittava *poco* molemmissa tekstityksissä. Kieltämättä *poco* olisi aika vaikea istuttaa puheenvuoroihin niin, että puheenvuoron sisältö kävisi selväksi. ”Muistakaa häntä *poco*” tai ”Ajatelkaa häntä *poco* hetki” eivät tarjoa katsojalla tarpeeksi vihjeitä viestin ymmärtämiseksi, vaan luulta-

vasti vain hämmäntäisivät. Molemmissa tekstityksissä pyydetään joko ajattelemaan tai omistamaan ajatus vainajalle, jolloin lähtötekstin ajatus muistamisesta säilyy, ja mielestäni ratkaisut ovat toimivia.

Poiston syynä voi olla myös tilan säästäminen. Esimerkissä 21 sekä suomen- että saksankielisestä tekstityksestä on poistettu koodinvaihto *signor*, italiansankielinen herraa tarkoittava sana, ja esimerkissä 22 saksankielisestä tekstityksestä on jätetty pois Williamin kuulusteleman hoitajan kysymyksen perään liitetty ranskankielinen *n'est-ce pas*, joka vastaa suomen kielen eikö vain -ilmaisua.

Esimerkki 21

LT	KT1	KT2
No, signor. But then I don't know that you are the holder. -That's not my problem, is it?	<i>En tiedä oletteko asunnonhaltija.</i> -Se ei ole minun ongelmani.	Nein, aber ich weiß nicht, ob Sie der Inhaber sind. - Ist nicht mein Problem. - Wenn Sie mir Ihr Palabra nennen...

Esimerkki 22

LT	KT1	KT2
What is Maria Gonzalez here for? -You're investigating a case, n'est-ce pas?	Miksi Maria Gonzalez on täällä? -Tutkitte tapausta, n'est-ce pas?	- Warum ist Maria González hier? - Sie untersuchen Ihren Fall?

Esimerkissä 21 suomenkieliseen tekstitykseen ei mahdu enempää merkkejä ensimmäiseen puheenvuoroon ilman uutta repliikkijakoa. Saksankielisessä esimerkissä taas luulisin, että ajoitus tulee vastaan, eikä lukuaika riittäisi pidemmälle repliikille. Esimerkissä 22 saksankielinen repliikki on niin täysi, ettei kahdentoista merkin pituinen koodinvaihto yksinkertaisesti mahdu siihen, sillä jälkimmäinen puheenvuoro itsessään on jo 29 merkin mittainen eli täyttää käytännössä kokonaan käytössä olevan alemman rivin. Koodinvaihdolla ei myöskään ole erityistä sisällöllistä merkitystä, vaan se vahvistaa hoitajan vastakysymystä. Esimerkissä 23 taas syynä poistoon suomenkielisessä tekstityksessä voi puolestaan olla lähtötekstin puhetta seuraava repliikkijako.

Esimerkki 23

I'm not going to sleep.	En aio nukkua.	Ich werde nicht schlafen.
Pourquoi?	Miksi?	- Pourquoi? - Ich habe Geburtstag.
It's my birthday.	Täytän tänään vuosia.	

Suomenkielisessä tekstityksessä Williamin ja Marian keskustelu on jaettu kolmeen repliikkiin, joista keskimmäinen on Williamin puheenvuoro, saksankielisen taas on käytetty vain kahta repliikkiä. Jälkimmäisen tapauksessa ratkaisu on sen yleisestä käytännöstä poikkeava, sillä kuten esimerkit 2 ja 3 osoittivat, siinä pyritään jäljittelemään jopa lähtötekstin lauserakenteita ja ajoituksessa puheen rytmiä. Yleensä erityisesti vitsit mutta myös kysymykset ja vastaukset pyritään ajoittamaan mahdollisimman tarkasti vastaamaan lähtötekstin tapahtumia, mutta tässä tapauksessa käytännöstä on poikettu. Syy koodinvaihdon poistamiseen suomenkielisestä tekstityksestä voi olla se, että kysymys on ranskankielinen. Jos *pourquoi* ilmestyisi ruudulle omana yksinäisenä repliikkina, se hämmäntäisi lukijaa, jos tämä ei ole ranskantaitoinen, mutta saksankielisessä tekstityksessä yhdessä vastauksen ja edellisen repliikin kanssa se selittää itse itsensä kysymykseksi. Toki tuntemattoman sanan perässä oleva kysymysmerkki osoittaa sanan kysymyssanaksi, joten en näe varsinaista perusteltua syytä tälle monikielisyyden poistolle. Esimerkissä 24 puolestaan majatalon pitäjän ja Marian sananvaihdesta on poistettu perustellusti koodinvaihtoa molemmissa ruututeksteissä, suomenkielisessä molemmat ilmaisut ja saksankielisessä vain toinen.

Esimerkki 24

There's a shower through there, allá. You're covered in dust. - Gracias.	Tuolla on suihku. Olette pölyn peitossa.	Ein Zimmer, Essen, ein Schachspiel. Da hinten ist eine Dusche.
		- Sie sind voller Staub. - Gracias.

Tekstitysten käytäntöjen puolesta poistot ovat oikeutettuja: *allá* ilmaistaan myös viittaamalla ja se on helppo korvata *tuolla*-sanalla, kun taas *gracias* on jälleen kerran kontekstin perusteella varsin selvä ilmaus – kun tomuisille matkalaisille tarjotaan suihkua, nämä ovat yleensä kiitollisia tilaisuudesta. Tiivistettäessä tekstityksessä pyritään säilyttämään lähtötekstin oleellisin sisältö, ei kuvan tai äänen tai tilanteen omalta osin paljastamia asioita. Monikielisyyden puolesta ratkaisu on kuitenkin karu, kun yhden repliikin kattavalta osuudelta karsitaan kaksi lähtötekstissä esiintyvää koodinvaihtoa. 40 merkin pituiseen repliikkiin mahtuisi vielä lisää merkkejä, mutta on muistettava, että mitä lyhyempi repliikki on, sen vähemmän aikaa sen tarvitsee olla ruudussa, mistä on hyötyä etenkin

vilkasta keskustelua käännettäessä, sillä tekstitys pyrkii seuraamaan keskustelua. Seuraavassa on kuitenkin itse tekemäni vaihtoehtoinen suomenkielinen repliikki, jossa on säilytetty kumpikin koodinvaihto: ”Suihku on älä. Olette pölyisiä. - Gracias.” Repliikki on kolme merkkiä pidempi kuin tekstityksen repliikki, eli ei kohtuuttoman paljon pidempi.

Osalle koodinvaihtojen poistoista ei kuitenkaan löydy selkeää syytä, kuten ei myöskään esimerkissä 23. Seuraavassa tyypillinen esimerkki siitä, millaisessa tilanteessa suomenkielisestä tekstityksestä on poistettu koodinvaihto ilman selkeästi nähtävää perustetta.

Esimerkki 25

You hate the desert. -E vero.	Inhoat autiomaata. -Vähän.	- Sie hassen die Wüste. - E vero.
<i>I always hated the desert.</i>	<i>Olen aina inhonnut autiomaata.</i>	Die Wüste habe ich immer gehasst.
<i>Even at college, studying the Roadrunner-cartoons, I had to look away.</i>	<i>Kun tutkin Maantiekittäjä-filmejä collegessa, minun piti katsoa pois.</i>	Als ich die Roadrunner-Comics las, musste ich sogar weggucken.

Kyseessä on sanallisesti lyhyt, mutta ajalliselta kestoaltaan verkkainen sananvaihto, jonka ruututekstien laatimista ei rajoita lyhyt aika. William ja Maria keskustelevat autossa ajaessaan *al fuera* sijaitsevalta klinikalta kohti Shanghaita. Katsoja ehtisi hyvin lukea vieraskielisen ilmaisun, ennen kuin Marian kertojanääni paljastaa, että hän todella inhoaa autiomaata. Käännös on myös lievästi virheelinen, koska italiankielisen ilmaisun *e vero* suomenkielinen vastine on ”totta”. Inhoamisen määrän vähättely on myös ristiriidassa kohtauksen jatkon kanssa, jossa Marian kertojanääni kertoo, että hän on inhonnut autiomaata lapsesta lähtien. Samassa esimerkissä näkyy saksankieliselle tekstitykselle harvinainen tiivistäminen, kun maininta collegesta on poistettu, luultavasti tilan puutteen vuoksi.

En halua tuomita suomenkielisen tekstityksen laatineen kääntäjän tekemiä ratkaisuja, koska en tiedä, mitkä ovat perusteet niiden takana, mutta minusta ruututeksteissä olisi ollut mahdollisuus säilyttää enemmän lähtötekstin koodinvaihdosta. Ajastus on sopivan väljä, ei liian tiukkaan puristettu tai raskas lukea, joten monikielisyys ei olisi mielestäni kuormittanut tekstitystä tai katsojan luku- ja ymmärryskapasiteettia kohtuuttomasti. Lähtötekstissä olevista monikielisistä ilmaisuista kohdetekstissä on vain 56,5 %, joten suuri osa vieraannuttavista elementeistä on karsittu käännösvaiheessa. Tämän seurauksena käännös on monikielisuuden osalta valju lähtötekstiin verrattuna, ei pelkästään yksittäisten monikielisten ilmaisujen määrän vaan myös niiden toistomäärien suhteen. Etenkin näin

rinta rinnan saksankieliseen tekstitykseen – jossa toki on säilytetty muitakin yksityiskohtia enemmän kuin suomenkielisessä – verrattuna suomenkielinen tekstitys on varsin karsittu, kun huomioidaan, että koodinvaihdolla on oma roolinsa tunnelman luomisessa.

5.4. Lisätty monikielisyys

Mielenkiintoista kyllä, lisättyä monikielisyyttä sai etsimällä etsiä aineistosta. Ainoa löytämäni esimerkki on suomenkielisessä tekstityksessä kohtauksessa, jossa William etsii Mariaa ja yrittää päästä tämän asuntoon löytääkseen tämän tai saadakseen vihjeen siitä, minne tämä on kadonnut, mutta ei tiedä asunnon salasanaa. Hän ottaa puhelimitse yhteyttä Video Listo Corporationin asiakastukeen ja antaa Marian henkilökohtaisen salasan. Ensimmäinen puheenvuoro on yrityksen asiakaspalvelutyöntekijän, toinen Williamin.

Esimerkki 26

LT	KT1	KT2
Palabra, sir? -Panoply.	<i>Palabranne, sir?</i> -Panoply.	- Palabra, Sir? - Schutzpanzer.

Espanjankielinen sana *palabra* tarkoittaa muun muassa sanaa tai tunnussanaa ja englanninkielinen *panoply* haarniskaa tai kokoelmaa. Saksankielisessä tekstityksessä sana on käännetty suojajanssariksi, suomenkielisessä taas jätetty englanninkieliseen asuunsa. Ratkaisu on mielenkiintoinen, koska kuten sanottua, muuten elokuvan tekstityksiin ei ole lisätty monikielisyyttä. Sanana *panoply* lienee tuttu suhteellisen harvoille, joten se lisää tehokkaasti vierauden vaikutelmaa. Sanalla ei myöskään ole mainittavaa informaation sisältöä, koska se on vain sanasana tai tunnus, joka voi olla sisällöltään periaatteessa mikä tahansa sana.

Luvussa 5.1. esittelemäni huomiot suomenkielisen tekstityksen virheistä ja epäyhtenäisistä käytännöistä kuitenkin herättävät myös kysymyksen siitä, onko kääntäjä tuntenut sanan vai onko hän pitänyt sitä *palabran* kaltaisena koodinvaihtona, etenkin kun *panoply* on ainoa lisätty monikielisyys kummassakin tekstityksessä. Yleisesti ottaen monikielisyyden lisääminen tai poistetun monikielisyyden korvaaminen toisenlaisella monikielisyydellä on mielestäni mahdollinen ratkaisu etenkin kirjallisissa teksteissä, mutta ruututekstien kaltaisessa rajatussa tilassa sitä tulee harkita tarkkaan, koska tilaa ylimääräisille selityksille ei ole.

5.5. Analyysin johtopäätökset

Tässä luvussa olen käynyt läpi tutkimusaineistoani kolmesta eri näkökulmasta: ensin keskityin siihen, miten paljon ja millaista monikielisyyttä kohdeteksteissä oli, sen jälkeen vertasin niitä lähtötekstiin nähdäkseni, mitä oli jätetty pois ja kolmanneksi esittelin vielä tutkimukseni kuriositeetin, yhden ainoa lisätyn koodinvaihdon. Tutkimukseni hypoteesi oli, että mittava lähtötekstin erityispiirteisiin eli tässä tapauksessa koodinvaihtoon puuttuminen muuttaa kohdetekstin vastaanottajan kokemuksen. Lähtötekstin vastaanottaja eli alkuperäisen elokuvan vailla tekstityksiä näkevä katsoja on toki lähtökohtaisesti eri asemassa kuin kohdetekstin vastaanottaja, koska hän ei lue tekstitystä samanaikaisesti kun kuuntelee ääniraitaa, vaan kuuntelee pelkkää ääniraitaa ja yrittää löytää sieltä koodinvaihdot. Tekstitetyn elokuvan katsojalla on tekstuaalinen lisäelementti mukana kokemuksessaan, eikä hänen tarvitse yrittää erottaa korvakuulon perusteella vieraskielisiä ilmaisuja, vaan jos ne on säilytetty tekstityksessä, hän voi lukea ne ruudulta.

Kuten taulukot 1, 2 ja 3 havainnollistavat, miten tekstityksissä on päädytty varsin erilaisiin ratkaisuihin. Saksankielisessä tekstityksessä on pyritty säilyttämään mahdollisimman paljon lähtötekstin yksityiskohtia ja seuraamaan ajoituksessa puhetta niin, että repliikkejä oli selvästi enemmän kuin suomenkielisessä tekstityksessä, joka puolestaan painotti riittävän lukuajan antamista ja tiivistämistä, kuten tekstitysten käytäntönä yleisesti on. Kohdeteksteissä säilytetyt koodinvaihdot on pyritty upottamaan luontaiseksi osaksi kohdekielistä viestiä. Poistojen osalta lähes kaikki saksankielisen tekstityksen poistot olivat myös sisällöllisiä poistoja, kun taas suomenkielisessä tekstityksessä puolella tapauksista koodinvaihdon sisältö oli säilytetty käännöksenä, puolella poistettu. Ainoa lisätty koodinvaihto herätti yhdessä muiden havaintojen kanssa kysymyksen siitä, onko suomenkielinen tekstitys tehty riittävän huolellisesti.

Kokoavasti voin todeta, että saksankielisen tekstityksen katsojan katselukokemus on alkuperäisen elokuvan katsojan kokemusta lähempänä, koska hänen tekstityksessään on enemmän lähtötekstin vieraskielisiä, vieraannuttavia ilmaisuja, jotka korostavat koko elokuvan eteeristä ja epätodellista tunnelmaa. Toisaalta taas saksankielisen tekstityksen osalta voidaan kyseenalaistaa pyrkimys säilyttää mahdollisimman paljon lähtötekstin yksityiskohtia, koska kyse on audiovisuaalisesta teoksesta, jossa katsoja joutuu keskittymään muuhunkin kuin ruututekstien lukemiseen.

Saksa ei ole tekstitysmäistä, joten katsojat eivät oletusarvoisesti ole yhtä tottuneita lukemaan ruututekstejä kuin esimerkiksi pohjoismaalaiset tai hollantilaiset. Onko ruututekstejä yksinkertaisesti

liikaa, varsinkin kun tekstityksessä on mukana vieraannuttava monikielisyyden elementti? Jaksako lukija keskittyä sekä lukemaan tekstitystä, katsomaan kuvaa että tulkitsemaan koodinvaihdon ilmaisuja verbaalisen ja nonverbaalisen viestinnän avulla silloin, kun ne eivät ole itsestään selviä vaan vaativat pohdintaa? Asiaa toki auttaa se, että *Code 46* on hidastempoinen ja viipyilevä elokuva, ei puhetta ja tapahtumia pursuava toimintapaketti, jolloin katsojalla on aikaa ja tilaa miettiä. Katsojalle ei myöskään jää tunnetta siitä, että tekstityksestä oli jätetty jotakin pois, kuten välillä voimakkaasti tiivistettäessä käy, kun vuolaat puheenvuorot on tiivistettävä repliikkiin tai pariin. Ratkaisun kään- töpuoli on kuitenkin se, että katsoja väsyä informaatiotulvan edessä.

Aineisto osoittautui mielestäni tutkimukseen sopivaksi, koska monikielisiä ilmaisuja oli säilytetty sekä suomen- että saksankielisessä käännöksessä, mutta jälkimmäisessä huomattavasti enemmän kuin ensin mainitussa. Koska tekstitykset ovat eri käännöstoimistojen tuotoksia, ne eroavat toisistaan lisäksi ajastuksessa, repliikkijaossa ja typografisten korostuskeinojen käytössä. Jos tekstitykset olisivat olleet keskenään lähestulkoon identtisiä ja samaan alkutiedostoon perustuvia, niiden vertailu ei olisi ollut yhtä mielenkiintoista tai tuloksellista kuin nyt. Yhden elokuvan kahta dvd-tekstitystä ja alkuperäistä ääniraitaa laajempi tutkimusaineisto olisi tietysti antanut tutkimukselle kattavamman pohjan ja pohdinkin tutkimusaineistoa valitessani toisen elokuvan ottamista *Code 46* -elokuvan rinnalle. Valitettavasti en löytänyt toista tieteiselokuvaa, jossa koodinvaihdolla olisi ollut yhtä keskeinen rooli vieraannuttavana tekijänä.

Pidän vertailevaa teksti- ja käännösanalyysiä onnistuneena tutkimusmetodinä. Sen ohessa käyttämäni kvantitatiivinen analyysi oli hyvä lähtökohta suurien linjojen määrittelyssä. Kun kvantitatiivisen analyysin avulla selvisi, että suomenkielisen ja saksankielisen tekstityksen välillä oli suuri ero säilytettyjen koodinvaihtojen määrässä, oli luonnollista keskittyä tarkastelemaan tekstitysten väliin eroihin ja tarkastella, millaisia syitä tehtyihin ratkaisuihin löytyy tutkimusaineiston perusteella. Yksinään määrällinen analyysi ei kuitenkaan olisi riittänyt, ja ilman sitä teksti- ja käännösanalyysi olisi voinut jäädä kuriositeettien esittelyksi.

6. Lopuksi

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää, miten elokuvan *Code 46* dvd-tekstitusten laatimisessa on otettu huomioon lähtötekstissä esiintyvä koodinvaihto, jolla on vieraannuttava rooli kerronnassa. Olin kiinnostunut siitä, säilytetäänkö koodinvaihtoa ruututeksteissä ja jos säilytetään, kuinka paljon, koska perinteisesti ruututekstit on pyritty tekemään yleiskielisiksi, helposti luettaviksi ja huomattomiksi. Koodinvaihto puolestaan kiinnittää huomion kieleen yksikielisen ilmaisun muuttuessa monikieliseksi ja vetää väistämättä katsojan huomion ruututeksteihin.

Tutkimuksessani selvisi, että suomen- ja saksankielisessä tekstityksessä oli tehty selkeästi toisistaan poikkeavia ratkaisuja. Saksankielinen tekstitys on äärimmäisen kattava ja säilyttää lähes kaikki lähtötekstin yksityiskohdat koodinvaihto mukaan luettuna, kun taas suomenkielisessä tekstityksessä repliikit ovat tiivistetympiä ja niitä on vähemmän, mikä antaa katsojalle hyvin lukuaikaa ja mahdollisuuden keskittyä myös kuuntelemaan alkuperäistä ääniraitaa. Koodinvaihdoista oli poistettu suomenkielisessä tekstityksessä 43,5 % lähtötekstiin nähden. Osa poistoista selittyy toiston karsimisella esimerkiksi tervehdysten ja hyvästelyjen yhteydessä ja osan pystyy perustelemaan tekstityksen yleisesti tiivistävällä luonteella, tilan tai ajan puutteella tai yksinkertaisesti hankaluudella sovittaa koodinvaihto luontevasti ja ymmärrettävästi tekstitykseen. Kaikille poistoille ei kuitenkaan löytynyt selkeää syytä. Saksankielisestä tekstityksestä poistetut ilmaisut muodostavat vain 8,3 % koodinvaihtojen kokonaismäärästä, joten ero on merkittävä ja yllättävän suuri. Vaikka nämä kaksi dvd-tekstitystä eivät olekaan samalle kielialueelle suunnattuja, odotin, että niiden välillä olisi ollut vähemmän eroa.

Typografisia tehokeinoja hyödynnettiin tekstityksissä yllättävän vähän, vaikka ne ovat niitä harvoja tehokeinoja, joita ruututeksteissä voi käyttää. Saksankielisessä tekstityksessä niitä ei käytetty lainkaan ja suomenkielisessäkin käytettiin vain kursivointia ruudun ulkopuolisesta tilasta tulevan puheen merkitsemiseen, mikä on alalla yleinen käytäntö. Mielestäni kursivointia olisi voitu käyttää tässä tilanteessa myös vieraskielisten sanojen ja ilmaisujen merkitsemiseen niiden korostamiseksi, koska kielelliset valinnat olivat yksi niistä harvoista keinoista, joilla *Code 46* -elokuvassa pyrittiin luomaan vaikutelmaa tulevaisuuden yhteiskunnasta. Toisaalta taas koodinvaihtojen korostamatta jättäminen korostaa elokuvan antamaa vaikutelmaa siitä, että koodinvaihdot ovat mukautuneet osaksi valtakieltä niin, että ne eivät ole kuvatussa yhteiskunnassa koodinvaihtoja vaan osa valtakieltä, *lingua francaa*. Syytä typografisten tehokeinojen käytön vähäisyyteen voi kuitenkin olla myös toimeksiantajan eli käännöstoimiston ohje, jota yksittäinen kääntäjä on noudattanut ja jolla ei ole

tekemistä taiteellisen näkemyksen kanssa. Toimeksiantajan linjaus lienee syynä myös koodinvaihtojen poistoihin enemmän kuin yksittäisen kääntäjän näkemys, mutta on mielenkiintoista, miten suuri ero tekstitysten välillä on koodinvaihtojen määrässä.

Monikielisyys tehokeinona rajatussa tilassa on aihe, josta voisi tehdä laajempiakin tutkimuksia. Yksi mielenkiintoinen vertailunäkökulma voisi olla eri genrejen välinen vertailu. Oma tutkimukseni sai alkunsa kohdatessani mielenkiintoisen ilmiön elokuvassa, josta tuli sittemmin tämän tutkielman kohdeteksti. Valitsemani kohdetekstin myötä keskityin monikielisyyteen nimenomaan tieteisfiktiossa. Esimerkiksi realismia tavoittelevan draaman kohdalla monikielisyys on perusteltu ratkaisu ja komediassa monikielisyys voi aiheuttaa humoristisia tilanteita.

Mielenkiintoinen vertailumahdollisuus olisi myös käännösratkaisujen vertailu koodinvaihdon näkökulmasta televisiotekstityksen ja dvd-tekstityksen välillä, koska dvd-tekstityksen pohjana oleva alkutiedosto rajoittaa kääntäjän ratkaisuja repliikkijaon, ajoituksen ja merkkimäärän osalta. Olen nähnyt *Code 46* -elokuvan myös televisiosta vuosia aiemmin suomenkielisillä ruututeksteillä, mutta valitettavasti en säilyttänyt tallennusta tutkielman tekoon asti enkä ole huomannut, että elokuvaa olisi näytetty uudestaan sinä aikana, kun olen työstänyt tätä tutkielmaa.

7. Lähteet

Tutkimusaineisto

Code 46 2003. Ohjaus Michael Winterbottom, käsikirjoitus Frank Cottrell Boyce. Revolution Films Limited/BBC/UK Film Council.

Code 46 2005. Tekstitys PreText. Sandrew Metronome.

Code 46 2005. Tekstitys SDI-Media. Sunfilm.

Lähteet

ALILA, KAIJA 2011. *Weil sie bestimmen, wie gespielt wird. Multimodaalisuuden ja kulttuurin välittymisen tarkkailua elokuvassa* Muiden elämä. Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö, Käännöstiede (saksa). Pro gradu -tutkielma. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa: <<http://tampub.uta.fi/handle/10024/82697>> Tarkistettu 25.4.2014.

AMIS, KINGSLEY 1961. *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*. Victor Gollancz, Lontoo.

BACON, HENRY 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. 2. painos. SKS, Helsinki.

BARTENS, ANGELA 2009. Kreolikielistä. Kalliokoski, Jyrki, Kotilainen, Lari & Pahta, Päivi (toim.). 50–74.

BRANIGAN, EDWARD 1992. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London.

CAÑUELO SARRIÓN, SUSANA 2009. Transfer Norms for Film Adaptations in the Spanish–German Context. Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (toim.). 115–129.

CHESTERMAN, ANDREW 2005. Englanti globaalina ja eurooppalaisena *lingua francana*. Johansson, Marjut & Pyykkö, Riitta, *Monikielinen Eurooppa. Kielipolitiikkaa ja käytäntöä*. Gaudeamus, Helsinki. 115–128.

DELABASTITA, DIRK & GRUTMAN, RAINIER 2005. Introduction: Fictional Representations of Multilingualism and Translation. Teoksessa *Linguistica Antverpensia* NS 4. 11–34. Luettu osoitteesta: <<http://www.lans-tts.be/docs/lans4-2005-intro.pdf>>. Tarkistettu 23.6.2012.

DÍAZ CINTAS, JORGE 2004. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *Journal of Specialised Translation*, Issue 01. 50–70. Luettu osoitteesta: <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.pdf> Tarkistettu 25.4.2014.

DÍAZ CINTAS, JORGE 2008. Introduction: The Didactics of Audiovisual Translation. Díaz Cintas, Jorge (toim.), *The Didactics of Audiovisual Translation*. John Benjamins, Amsterdam. 1–18.

DÍAZ CINTAS, JORGE 2011. Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation. Pöckl, Wolfgang, Ohnheiser, Ingeborg & Sandrini, Peter (toim.), *Translation Sprachvariation Mehrspra-*

chigkeit. *Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Peter Lang, Frankfurt am Main. 215–233.

DÍAZ CINTAS, JORGE & ANDERMAN, GUNILLA (toim.) 2009. *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

DÍAZ CINTAS, JORGE & REMAEL, ALINE 2007. *Audiovisual Translation. Subtitling*. St. Jerome, Manchester.

DÍAZ CINTAS, JORGE & ORERO, PILAR 2010. Voiceover and dubbing. Gambier, Yves & Van Doorslaer, Luc (toim.), *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. John Benjamins, Amsterdam. Saatavilla osoitteessa: <<https://benjamins.com/online/hts/link/articles/voi1.html>>Ei sivunumeroita. Tarkistettu 25.4.2014.

DÍAZ CINTAS, JORGE & REMAEL, ALINE & NEVES, JOSÉLIA 2010. *New insights into audiovisual translation and media accessibility. Media for all 2*. Editions Rodopi, Amsterdam. Luettu elektronisena aineistona, saatavilla osoitteessa: <<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10435996&p00=new%20insights%20audiovisual%20translation%20media%20accessibility.%20media%202>> Tarkistettu 25.4.2014.

D-RED 2008 = Duden Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 3., korjattu ja täydennetty painos, toim. Dudenredaktion. Mannheim ym.: Dudenverlag.

EDWARDS, JOHN 2004. *Multilingualism*. Routledge, Lontoo ja New York.

EDWARDS, VIV 2004. *Multilingualism in the English-speaking world. Pedigree on nations*. Blackwell Publishing, Malden.

GEORGAKOPOULOU, PANAYOTA 2009. Subtitling for the DVD Industry. Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (toim.). 21–35.

HARTAMA, MARKO 2008. Elokuvakääntäminen av-kääntämisen lajina. Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina (toim.). 187–201.

HOLM, JOHN 2000. *Introduction to Pidgin and Creoles*. Cambridge University Press, New York. Luettu Ebrary-kirjatiekannassa, saatavilla osoitteessa: <<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10064623&p00=introduction%20pidgin%20creoles>> Tarkistettu 25.4.2014.

HYVÄRINEN, IRMA & LIIMATAINEN, ANNIKKI 2011. *Beiträge zur pragmatischen Phraseologie*. Frankfurt am Main ym.: Peter Lang.

ITKONEN, TERHO & MAAMIES, SARI 2007. *Uusi kielipäas*. 3. tarkistettu painos, Tammi, Helsinki.

IVARSSON, JAN 1992. *Subtitling for the Media*. (Engl.) Robert F. Crofts. Transedit, Tukholma.

JOHANSSON, MARJUT & PYYKKÖ, RIITTA 2005. Johdanto: monikielisyyden ja kielipolitiikka. Johansson, Marjut & Pyykkö, Riitta, *Monikielinen Eurooppa. Kielipolitiikkaa ja käytäntöä*. Gaudeamus, Helsinki. 9–26.

KALLIOKOSKI, JYRKI, KOTILAINEN, LARI & PAHTA, PÄIVI (toim.) 2009. *Kielet kohtaavat*. SKS, Helsinki.

KARLSSON, FRED 2008. *Yleinen kielitiede*. Uudistetun laitoksen 3. painos. Gaudeamus Helsinki University Press.

KAYAHARA, MATTHEW 2005. The Digital Revolution. DVD Technology and the Possibilities for Audiovisual Translation Studies. *Journal of Specialised Translation*, Issue 03. Luettu pdf-tiedostona <http://www.jostrans.org/issue03/art_kayahara.pdf> 64–74. Tarkistettu 25.4.2014.

KEMP, CHARLOTTE 2009. Defining Multilingualism. Aronin, Larissa & Hufeisen, Britta (toim.), *Exploring of Multilingualism: Development of Research on L3, Multilingualism and Multiple Language Acquisition*. John Benjamins, Amsterdam. Luettu Ebrary-kirjatiekannassa, saatavissa osoitteessa:

<<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10342343&p00=defining%20multilingualism>> Tarkistettu 25.4.2014.

KOVÁCS, MAGDOLNA 2009. Koodinvaihto ja kielioppi. Kallioikoski, Jyrki, Kotilainen, Lari & Pahta, Päivi (toim.). 24–49.

KOZLOFF, SARAH 2000. *Overhearing Film Dialogue*. University of California Press, New Jersey. Luettu Ebrary-kirjatiekannassa, saatavilla osoitteessa:

<<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10053546&p00=overhearing%20film%20dialogue>> Tarkistettu 25.4.2014.

KRAUSS, MICHAEL 1992. The World's Languages in Crisis. Teoksessa *Language* 68. 4–10.

KUNKEL-RAZUM, KATHRIN, STOLZE-STUBENRECHT, WERNER & WERMKE, MATTHIAS (toim.) 2007. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 6. tarkistettu ja laajennettu painos, Dudenverlag, Mannheim.

LAUTENBACHER, OLLI PHILIPPE 2010. Kompensatio elokuvatekstityksen käännösstrategiana. Hekkanen, Raili, Penttilä, Esa & Siponkoski, Nestori (toim.), *MikaEL - Kääntämisen ja tulkkausten tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu*. Vol 4. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa: <https://sktl-fi.directo.fi/@Bin/40728/Lautenbacher_MikaEL2010.pdf> Tarkistettu 25.4.2014.

LEHTONEN, MIKKO 2004. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino, Tampere. 5. painos.

MANDALA, SUSAN 2010. *Language in Science Fiction and Fantasy. The Question of Style*. Continuum International Publishing. Lontoo. Luettu Ebrary-kirjatiekannassa.

<<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10425391&p00=language%20science%20fiction%20fantasy.%20the%20question%20style>> Tarkistettu 25.4.2014.

MOT KIELITOIMISTON SANAKIRJA 2012. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy.

MUFWENE, SALIKOKO S. 2001. *Ecology of Language Evolution*. Cambridge University Press, New York. Luettu Ebrary-kirjatiekannassa, saatavilla osoitteessa:

<<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10014611&p00=ecology%20language%20evolution>> Tarkistettu 25.4.2014.

NURMI, ARJA 2013. Monikielisen tekstin kääntämisen strategiat: tapaustutkimus. Kivilehto, Marja, Minna Ruokonen & Leena Salmi (toim.), MikaEL - Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. Vol 7. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa:

<https://sktl-fi.directo.fi/@Bin/319529/Nurmi_K%C3%A4Tu_2013_muokattu_2.pdf> Tarkistettu 3.5.2014.

OITTINEN, RIITTA & TUOMINEN, TIINA (toim.) 2008a. *Olennessen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere University Press.

OITTINEN, RIITTA & TUOMINEN, TIINA (toim.) 2008b. Lukijalle. Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina (toim.). Tampere University Press. 11–13.

PAAKKINEN, JOUNI 2003. *Yhdeksänmetrinen maasika. Käännöskukkasten parhaita*. Atena, Jyväskylä.

PAAKKINEN, JOUNI 2005. *Agentti Appelsiini. Käännöskukkasten parhaita 2*. Atena, Jyväskylä.

PAQUIN, ROBERT 1998. Translating for the audio-visual in a bilingual country. The Canadian dubbing and subtitling experience. Gambier, Yves (toim.), *Translating for the Media*. University of Turku, Centre for Translation and Interpretation. Painosalama Oy. 71–76.

PELTONEN, SIRJA 2007. *Puhekieli tv-tekstityksessä. Esimerkkeinä Kettu ja Elämä on laiffii*. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos, Käännöstiede (saksa). Pro gradu -tutkielma. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa: <<http://tampub.uta.fi/handle/10024/94377>> Tarkistettu 25.4.2014

PETIT, ZOË 2009. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. Díaz Cintas, Jorge (toim.), *New Trends In Audiovisual Translation*. Multilingual Matters, Bristol, Buffalo, Toronto. 44–57.

SKUGGEVIK, ERIK 2010. A typological threesome: subtitling, interpretation and voice-over. A study of symbiotic translation types. Bogucki, Łukasz & Kredens, Krzysztof (toim.), *Perspectives on audiovisual translation*. Peter Lang, Frankfurt am Main. 13–25.

SUVIN, DARKO 1972/1979. On the Poetics of the Science Fiction Genre. Rose, Mark (toim.), *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall. 57–71.

SÄÄSKILAHTI, ANNA 2007. *Mitä jää kirjoittamatta? Omissio kahden tilannekomediasarjan tekstityksissä*. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos, Englannin kielen kääntäminen ja tulkkaus. Pro gradu -tutkielma. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa:

<<http://tampub.uta.fi/handle/10024/78445>> Tarkistettu 25.4.2014

TELOTTE, J.P. 2001. *Science Fiction Film*. Cambridge University Press, New York. Luettu Ebra-ry-kirjatieokannassa, saatavilla osoitteessa:

<<http://helios.uta.fi:2082/lib/tampere/docDetail.action?docID=10001857&p00=science%20fiction%20film>> Tarkistettu 25.4.2014.

TRENHOLM, RICH 2009. The future is now: Sci-fi films in real locations. www-artikkeli. Tarkistettu 25.4.2014 osoitteessa: < <http://crave.cnet.co.uk/gadgets/the-future-is-now-sci-fi-films-in-real-locations-49304078/>>

TUHKANEN, JENNI 2007. *Ruma sana sentään! Kiroilu ja haukkumasanat tv-tekstityksissä*. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos, Käännöstiede (saksa). Pro gradu -tutkielma. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa: <<http://tampub.uta.fi/handle/10024/78376>> Tarkistettu 25.4.2014

TUOMINEN, TIINA 2011. *Tekstittämisen peruskurssi. Johdanto*. PowerPoint-diat. Saatu Tekstittämisen peruskurssi -kurssin yhteydessä.

TVEIT, JAN-EMIL 2009. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (toim.). 85–96.

VENEMIES, HEIDI 2009. *Dummköpfe te olette joka sorkka! Kaunokirjallisuudessa esiintyvistä monikielisydestä ja sen kääntämisestä*. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos, Käännöstiede (saksa). Pro gradu -tutkielma. Luettu pdf-muodossa, saatavilla osoitteessa: <<http://tampub.uta.fi/handle/10024/80872>> Tarkistettu 25.4.2014

VERTANEN, ESKO 2008. Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina (toim.). *Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. 149–170.

VITIKAINEN, KAISA 2013. Miksi käännösala vaatii muutosta? Saatavilla osoitteessa: <<http://www.av-kaantajat.fi/katsojalle/miksi-kaannosala-vaatii-muutosta/>> Tarkistettu 25.4.2014.

WAHL, CHRIS 2009. ‘Du Deutscher, Toi Français, You English: Beautiful!’-The Polyglot Film as a Genre. Christense, Miyase & Erdoğan, Nezih (toim.), *Shifting Landscapes. Film and Media in European Context*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 334–350.

ZABALBEASCOA, PATRICK 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. Díaz Cintas, Jorge (toim.) 2008. *Didactics of audiovisual translation*. John Benjamins, Amsterdam. 21–37.

Code 46 -elokuvassa esiintyvät vieraskieliset ilmaisut käännöksineen

Sanasto ei ole sanakirjamaisen kattava tai lähimainkaan täydellinen, vaan palvelee oman tutkimukseni tarpeita. Olen pyrkinyt etsimään erilaisista sanakirjoista vastineita ilmaisuille, mutta tähän sanastoon olen ottanut vain kontekstin osalta relevantit merkitykset. Monille sanoille löytyi useita erikielisiä vastineita, etenkin espanjan sukulaiskielistä. Joten osalla ilmaisuja on useampi mahdollinen alkukieli.

Sanojen ja ilmaisujen merkitysten etsimistä vaikeutti merkittävästi se, etten voinut olla varma joidenkin sanojen kirjoitusasusta. Osa sanoista esiintyy aineistossani kirjallisessa muodossa, mutta ei välttämättä oikeassa kirjoitusasussa. Esimerkiksi suomenkielisessä tekstityksessä oli jätetty säännönmukaisesti aksenttimerkit pois, kun taas saksankielisessä ne olivat paikallaan.

Löysin selvästi eniten ranskan-, espanjan- ja italiankielisiä ilmaisuja. Sain osumia myös espanjan sukulaiskielille asturialle, baskille, katalaanille ja galicialle sekä portugalille, mutta kyse on luultavasti enimmäkseen kielten keskenään jakamista sanoista eikä halusta kasvattaa käytettyjen kielten määrää. Kiina, arabia, persia ja latina esiintyvät myös aineistossa yksittäisinä ilmaisuina.

a bientôt (ransk.)	näkemiin, nähdään pian
agur (bas., esp.)	näkemiin, hyvästi
aleikum salaam/alaikum salaam (ara.)	kanssasi olkoon rauha (perinteinen tervehdys)
allá (esp.)	tuolla, tuonne
anche io/anch'io (it.)	niin minäkin
automata ¹⁴ (kreik.)	automaatti, robotti
bueno (esp.)	hyvä
buenos días/buenos dias (esp.)	hyvää huomenta
ca va (ransk.)	miten menee, kuinka voit
carrefour (ransk.)	risteys
cerveza (esp.)	olut
chica (esp.)	tyttönen, tyttölapsi
chico (esp.)	pieni, pikkupoika
claro (esp., port.)	tietysti, tietenkin
coche (esp.)	auto, vaunut
comme ça (ransk.)	noin, näin, tuollainen
cosa (ast., esp., gal., kat.)	asia, juttu, seikka
dinero (esp.)	raha, kolikko
fuera (esp.)	ulkona, ulkopuolella
gracias (esp.)	kiitos
hasta luego (esp.)	näkemiin
hombre (esp.)	mies
in vitro (lat.)	lasissa, koeputkessa
khoda hafez (pers.)	näkemiin
là-bas (ransk.)	sinne, tuonne, tuolla
lo siento (esp.)	anteeksi, pahoittelen
mano (ast., esp., it.)	käsi
n'est-ce pas (ransk.)	eikö, se ei ole

¹⁴ "Automata" on sanan "automaton" monikkumuoto.

neeha/ni hao (kiina)	hei, terve
no funciona (esp.)	epäkunnossa
no lo so/non lo so (it.)	en tiedä
nombre (esp.)	nimi
pakora (hindi, bengali)	eteläaasialainen välipalaruokalaji
palabra (esp.)	sana, tunnussana
papel (ast., esp., gal., port.)	paperi
par avion (ransk.)	ilmateitse, lentäen
poco (esp., it.)	vähän, hieman, hivenen
por favor (esp., port.)	olkaa hyvä, kiitos
pour (ransk.)	vuoksi, puolesta, takia
pourquoi (ransk.)	miksi
qué quieres (esp.)	mitä haluat?
salaam aleikum/salaam alaikum (ara.)	rauha kanssasi olkoon (perinteinen tervehdys)
salaam (ara.)	rauha, tervehdys
salut (ransk.)	hei, terve
scusi (it.)	anteeksi
si (esp., it.)	kyllä
signor (it.)	mies, herra (sir)
te quiero (esp.)	rakastan sinua
ti amo (it.)	rakastan sinua
valise (ransk.)	matkalaukku
vero (it.)	totta, tosi, totuus
video listo	luultavasti erisnimi, tarkoittaa lukitusjärjestelmää
vingt-neuf (ransk.)	kaksikymmentäyhdeksän
vite (ransk.)	nopeasti, kiireesti, pian
voilà (ransk.)	siinä, tuolla

Kaikille sanoille en kuitenkaan löytänyt varmaa merkitystä tai lähtökieltä yrityksistä huolimatta. ”Discontinuado” -sanan merkityksestä (katkolla, poissa käytöstä) olen varsin varma asiayhteyden ja muiden kielten perusteella, mutta tälle nimenomaiselle muodolle en löytänyt vastinetta. Pad mini viittaa autoon ja tarkoittaa ehkä pientä autoa tai mahdollisesti automerkkiä, mutta sillekään en ole löytänyt tarkkaa merkitystä. Saksankielisessä tekstityksessä muodossa ”tiksho” esiintyvälle sanalle löysin mahdolliseksi merkitykseksi ”okei” hindin tai urdun kielellä eräältä keskustelupalstalta¹⁵. Aineisto tukee tätä teoriaa, mutta varsinaista vahvistusta en ole sille löytänyt. Suomenkielisessä tekstityksessä sana ei esiintynyt kertaakaan.

discontinuado	katkaistu, katkolla
pad mini	auto, mahdollisesti automerkki
tiksho / thik ho	ok, kyllä, selvä

¹⁵ <http://tech.groups.yahoo.com/group/auxlang/message/52005>

Deutsche Kurzfassung

Universität Tampere
Fachbereich Sprach-, Translations- und Literaturwissenschaften
Translationswissenschaft (Finnisch-Deutsch)

MARIA KOSKELAINEN: Entfremdung als Effekt in Untertiteln. Codeswitching im Film *Code 46*.

Magisterarbeit: 62 Seiten
Anhänge: 2 Seiten
Deutsche Kurzfassung: 11 Seiten
Mai 2014

1 Einleitung

Das audiovisuelle Übersetzen ist ein junges, schnell wachsendes und vielseitiges Forschungsgebiet, das noch viele neue Forschungsthemen bereithält. Unter den Oberbegriff audiovisuelles Übersetzen fallen unter anderem Untertitel. Untertitel sind eine interessante Textart, die gleichzeitig in demselben Raum mit dem Originalfilm oder -Programm existiert. Besonders in einem Land wie Finnland, in dem Untertitel die hauptsächliche Übersetzungsmethode im Fernsehen und im Kino sind, kommen Untertitel häufig vor. Wie alle anderen Textarten, beeinflussen auch Untertitel die Sprachsinne der Leser – oder in diesem Fall die Sprachsinne des Zuschauers. Weil Untertitel gleichzeitig mit dem Originaldialog präsentiert werden, ist es auch leicht, die beiden miteinander zu vergleichen.

Ein audiovisuelles Werk ist das Zusammenspiel aus dem Hören („audio“) und dem Sehen („visus“). Der Übersetzer muss innerhalb eines strikten Rahmens arbeiten, weil sowohl Raum als auch Zeit begrenzt sind. Die Textsegmente bleiben nur für eine bestimmte Zeit auf dem Bildschirm, daher sollten die Untertitel gleichzeitig leicht zu lesen und informativ sein.

Es ist nicht nur wichtig, was gesagt wird, sondern auch, wie etwas gesagt wird. Die soziokulturellen und geographischen Kennzeichen der Sprache der Darsteller erzählen etwas über ihre Persönlichkeit und ihren Hintergrund, und die Kennzeichen haben Einfluss auf Grammatik, Syntax, Wortschatz, Aussprache und Intonation (Díaz Cintas & Remael 2007, 185). Die Hauptsprache im Film *Code 46*, den ich als Untersuchungsmaterial einsetze, ist Englisch, aber zwischendurch werden ein-

zelne fremdsprachige Wörter oder kurze Phrasen so verwendet, dass die Bedeutung durch den Kontext klar wird, sogar wenn der Zuschauer nicht alle Wörter kennt, wie Beispiel 1 demonstriert.

Beispiel 1

Originaldialog	ZT1	ZT2
You have a kid? Chico or chica? - Chico. Jim. His name is Jim.	Onko sinulla lapsi? Chico vai chica? -Chico. Hänen nimensä on Jim.	- Sie haben ein Kind?
		- Ja. - Chico oder Chica? - Chico. Jim. Er heißt Jim.

Das maskuline Personalpronomen und der Name Jim informieren dem Zuschauer, dass William einen Sohn hat, auch wenn er keine Spanischkenntnisse besitzt. Wenn das nicht ausreichen sollte, wird Jim später im Film auch gezeigt. Alltägliche Erfahrungen helfen dem Zuschauer: Wenn man sich über die einigen Kinder unterhält, lautet die Frage meistens „Junge“ oder „Mädchen“, wie auch in diesem Fall.

Entfremdung ist ein typisches Element für Science-Fiction-Filme, die zukünftige Zeiten darstellen. In *Code 46* gibt es aber relativ wenig weiterentwickelt technische Geräte, die oft technischen Fortschritte in Science-Fiction beweisen. In *Code 46* ist die Sprache ein wichtiges Mittel der Entfremdung. Im Film wird hauptsächlich Englisch gesprochen, aber einzelne Wörter und kurze Phrasen werden auch in anderen Sprachen geäußert. Genau dieser Sprachwechsel, auch als Codeswitching bezeichnet, ist der Schwerpunkt meiner Masterarbeit.

2 Audiovisuelles Übersetzen

Das audiovisuelle Übersetzen ist ein vielseitiger Forschungsbereich, zu dem unter anderem Untertiteln, Synchronisation und Voice-Over gehören. Alle drei sind Methoden der Filmübersetzung. Die Untertitel sind eine der am meisten in Erscheinung tretenden Übersetzungen besonders in Finnland, wo fast alle fremdsprachigen Filme und Programme mit Untertiteln übersetzt werden (Vertanen 2008, 149). Die Ursache dafür sind die Kosten: Synchronisation ist viel kostenintensiver als Untertitel herzustellen und in einem kleinen Land wie Finnland gibt es einfach zu wenig Zuschauer, damit sich Synchronisation finanziell lohnen würde.

Das Motto „Der Film ist ein visuelles Medium“ wird oft wiederholt. Kozloff (2000, 4) kritisiert die Ansicht, dass die Handlung in Filmen hauptsächlich mit visuellen Effekten wie Beleuchtung, Kamerabewegung und Trickeffekten stattfindet, während die Rede nur etwas Unvermeidliches ist. Sprache hat aber auch eine Rolle in der Handlung: Die Kamera zeigt zwar wundervolle Plätze, aber sie werden durch die verbale Kommunikation identifiziert.

Programme mit Untertiteln bestehen aus drei Komponenten: Rede, Bild und Text. Die Untertitel müssen in Synchronie mit dem Bild und dem Dialog sein. (Díaz Cintas & Remael 2007, 9.) Ohne Kontext, d.h. ohne das Bild und den Dialog, sind Untertitel allein kein komplettes Werk. Informationen, die durch Untertitel vermittelt werden, sind nur dann verständlich, wenn die Untertitelsegmente rechtzeitig und lange genug auf dem Bildschirm zu sehen sind, so dass der Zuschauer weiß, wer jeweils der Sprecher ist. (Vertanen 2008, 150–151). Der Zuschauer des Programms oder des Films mit Untertiteln schaut auf das Bild, hört sich den Dialog an und liest zusätzlich die Untertitel, d.h. er muss sich auf mehrere Dinge gleichzeitig konzentrieren.

In der Regel sind die idealen Untertitel möglichst unauffällig – kurz, informativ, standardsprachlich und leicht zu lesen. Je weniger die Untertitel den Zuschauer stören, desto besser. (Georgakopoulou 2009, 21.) Zusammenfassung und Auslassung von unnötigen Einzelheiten wie Titel und schon bekannten Namen sind typische Strategien, wenn alles, was gesagt wird, nicht in zwei Zeilen untergebracht werden kann (Vertanen 2008, 152).

Auch wenn die Textmenge in Untertiteln geringer ist als die Redemenge im Originaldialog, bedeutet dies nicht, dass auch der Informationsinhalt reduziert wird. Nonverbale Kommunikation ergänzt die verbale Kommunikation auf. (Skuggevik 2010, 21.) Diese Methode des Übersetzens wird von Skuggevik (2010, 14) symbiotisches Übersetzen genannt. Lautenbacher (2010, 3) erinnert daran, dass auch der Übersetzer ein Rezipient des Originalwerks ist und Untertitel im Prinzip eine Transposition seiner Rezeption sind.

Meine Forschungsarbeit konzentriert sich auf Fernsehuntertitel und DVD-Untertitel. Im Vergleich zu Kinountertiteln gibt es bei diesen zwei Untertitelarten mehr Raum (zwei Zeilen statt einer) und auch mehr Zeit, d.h. Untertitelsegmente bleiben länger auf dem Bildschirm. In Kinountertiteln ist die obere Zeile in Finnland für die finnischsprachige Übersetzung und die untere für die schwedischsprachige reserviert, aber im Fernsehen oder auf einer DVD hat der Zuschauer die Möglichkeit, die bevorzugte Sprache zu wählen.

Der Vormarsch der DVD schaffte den Bedarf, Übersetzungen schnell in mehreren Sprachen zu produzieren. Eine Lösung für das Problem war eine zielsprachige Masterfile (*universal template subtitle file*, *genesis file* oder *transfile*), die als Basis der Übersetzungen dient. Sie stellt auch sicher, wann die Segmente auf dem Bildschirm kommen und wie lange die da bleiben. Das kann dem Übersetzer wegen der sprachlichen Unterschiede auch Probleme bereiten. Zum Beispiel sind im Finnischen die Wörter oft länger als in indoeuropäischen Sprachen, weil statt Artikeln und Präpositionen Suffixe verwendet werden.

Im deutschsprachigen Kulturraum ist die Synchronisation die vorherrschende Übersetzungsmethode. In Finnland dagegen werden bevorzugt. In der Praxis werden nur die animierten Kinderfilme synchronisiert.

3 Mehrsprachigkeit

Die Welt ist mehrsprachig, aber in fiktiven Repräsentationen scheint sie oft einsprachig zu sein, besonders wenn man die Produktionen aus Hollywood betrachtet. Heute ist Englisch unsere Verkehrssprache oder *lingua franca*.

Eine Sprache ist ein System der Rede und Schrift der Menschen, ein Kommunikationssystem eines ganzen Volks; eine Fachsprache spezifisch für einen Fachbereich oder eine Gruppe; ein konstruiertes Zeichensystem (MOT Kielitoimiston sanakirja 2012). Sprachen können in zwei Hauptkategorien eingeteilt werden: natürliche und formale oder künstliche Sprachen. (Karlsson 2008, 2.) Weltweit gibt es etwa 6 000 natürliche Sprachen. Nur 1–2 Prozent der Sprachen weltweit sind offizielle Sprachen in einem Staat, und zum Beispiel Englisch ist die offizielle Sprache in über 50 Staaten (Karlsson 2008, 281–282).

Mehrsprachigkeit lässt sich schwer definieren, weil die Definitionen vielfältig sind. Die Forscher sind aufgrund verschiedener Hintergründe und unterschiedlicher ideologischer Perspektive nicht zu einem Konsens über den Begriff gelangt. (Kemp 2009, 12.) In dieser Forschungsarbeit versteht man unter Mehrsprachigkeit zwei oder mehr Sprachen in derselben Situation – fast immer in demselben Satz.

Mehrsprachigkeit entsteht meistens aus dem Bedarf an Kommunikation, wenn zwei oder mehr Sprachen zusammenkommen. Laut Chesterman (2005, 116) sind mögliche Handlungsweisen bei der Begegnung mit anderen Personen a) passive Mehrsprachigkeit (die andere Sprache wird verstanden, aber nicht gesprochen), b) unsymmetrische Mehrsprachigkeit (beide Personen A und B sprechen die Sprache von B, weil B die Sprache von Person A nicht kennt), c) Codeswitching (die Sprache wird in der Mitte des Satzes ersetzt), d) eine *lingua franca* zu benutzen, e) das Fremde zu eliminieren oder f) die Entscheidung zu treffen, nicht zu kommunizieren.

Sprachen sind nicht stabil, sondern sie entwickeln sich unaufhörlich. Variation ist eine der außergewöhnlichen und effektivsten Eigenschaften der Sprache, und eine natürliche Sprache ist von ihrer Sprechergemeinschaft abhängig (Karlsson 250–251). Pidgins und Kreolsprachen sind neue Kontaktsprachen, die aus schon feststehenden Sprachen entstanden sind. Der Status von Pidgins und Kreolsprachen als neue Sprachen ist erst kürzlich anerkannt worden. Früher wurden sie als unvollständige und beschädigte Versionen von geschätzten und legitimen, oft europäischen Sprachen, betrachtet wie auch der Spitzname *broken English* von Pidgin-Englisch zeigt. (Holm 2000, 1.) Wenn Pidgins und Kreol aber als linguistische Systeme betrachtet werden, wird klar, dass sie sich einfacher als feststehende Sprachen. Mit der Zeit und je nach Bedarf etablieren sie sich und werden komplizierter (Mufwene 2001, 7).

Ein weiterer relevanter Begriff in Bezug auf Mehrsprachigkeit ist Codeswitching, das die Verwendung von fremdsprachigen Wörtern und Äußerungen in der einsprachigen Rede bezeichnet (Johansson & Pyykkö 2005, 361). Lehnwörter werden aber nicht mitgerechnet, weil sie feststehende Teile der Sprache geworden sind. Laut phonologischem Prinzip handelt es sich um Codeswitching, wenn das fremdsprachige Wort nach fremdsprachiger Aussprache artikuliert wird.

Science-Fiction scheint ein paradoxer Begriff zu sein, mit der Zusammenfügung von Wissenschaft und Fiktion. Laut Mandala (2010, 29) ist Entfremdung (*estrangement, defamiliarization*) eine der grundlegenden Eigenschaften sowohl von Science-Fiction als auch von Fantasy. Nach Suvin (1979, 58–59) gibt es im Science-Fiction-Werk immer mindestens ein *Novum*, eine neue Fremdartigkeit, die die Welt oder das Wesen der Welt verändert. Durch Entfremdung werden neue Perspektiven eröffnet und alltägliche Dinge aus neuen Blickwinkeln betrachtet.

In fiktiven Repräsentationen werden oft Akzente statt Fremdsprachen benutzt, und daher gibt es keinen Bedarf an der Übersetzung. Im Film *Code 46* ist die Sprache eine fiktive Repräsentation

einer fiktiven Zukunftssprache. Die Basis dieser Sprache ist Englisch, aber es werden auch andere Sprachen benutzt. Daher kann es ein Hinweis auf eine Kreolsprache sein.

4 Untersuchungsmaterial und -methode

Mein Untersuchungsmaterial besteht aus den finnisch- und deutschsprachigen Untertiteln des britischen Kinofilms *Code 46* (DVD-Version). Die Regie führte Michael Winterbottom, der Film erschien im Jahre 2003 und läuft circa 89 Minuten. Die Hauptrollen werden von Tim Robbins (William Geld) und Samantha Morton (Maria Gonzalez) gespielt.

Der Science-Fiction-Film ist eine Liebesgeschichte zwischen zwei verliebten Personen, die aufgrund genetischer Ursachen nicht zusammen sein dürfen. Wegen der IVF und Klonierungstechniken ist der Genpool in der Zukunft gering geworden und alle zukünftigen Eltern werden getestet. Wenn die Eltern zu nahe miteinander verwandt sind, d.h. eine 25%ige, 50%ige oder 100 %ige genetische Identität aufweisen, wird die Schwangerschaft beendet. Ohne von ihrer Verwandtschaft zu wissen, verlieben sich Maria und William ineinander. Maria lebt in Shanghai, wohin William reist, um zu arbeiten. William ist ein Forscher, der mit einem Einfühlungsvirus die Gedanken der Anderen liest. In Shanghai sucht er einen Dieb, der *papels*, d.h. Ausweise, aus der *Papelfabrik* „Sphinx“ stiehlt. Maria ist die Diebin.

Die Untersuchungsmethode in dieser Masterarbeit ist der qualitative Vergleich. Ich habe den originalen englischsprachigen Dialog transkribiert und in eine Tabelle mit den Untertiteln gestellt. Diese Tabelle besteht aus drei Spalten: in der ersten Spalte steht der Originaldialog, in der zweiten die finnischsprachigen Untertitel und in der dritten die deutschsprachigen Untertitel. Diese Vorgehensweise erleichterte es, die Untertitel sowohl miteinander als auch mit dem Originaldialog zu vergleichen. Die finnischsprachigen Untertitel stammen vom Übersetzungsbüro Pretext und die deutschsprachigen von SDI Media. Die Namen der Übersetzer stehen nicht im Abspann des Films.

5 Analyse

Die Hypothese dieser Forschungsarbeit ist, dass sich auch die Erfahrung des Zuschauers verändert, wenn die Besonderheiten der Sprache – in diesem Fall Codeswitching – herausgenommen werden.

In *Code 46* ist Codeswitching einer von den wenigen entfremdenden Effekten und ohne dieses fehlt dem Film ein wichtiger Teil.

In der Tabelle 1 (Seite 34) stehen alle fremdsprachigen Wörter und Phrasen, die ich gefunden habe.

Tabelle 1 Mehrsprachige Äußerungen

	Originaldialog	Finnischsprachige Untertitel	Deutschsprachige Untertitel
a bientôt	2	1	2
a mono	1	-	1
agur	3	2	3
al fuera	7	6	7
aleikum salaam	1	1	1
allá	1	-	-
anche io	2	2	2
automata	1	-	-
bueno	4	2	3
buenos días	2	2	2
ca va	1	1	1
carrefour	2	1	2
cerveza	1	1	1
chica	2	2	2
chico	4	4	4
claro	4	3	4
coche	1	1	1
comme ça	1	-	1
cosa	8	5	7
dinero	1	1	1
discontinuado	2	-	2
e vero	1	-	1
gracias	15	5	15
hasta luego	1	1	1
hombre	3	1	2
in vitro	2	2	2
Khoda Hafez.	4	2	4
là-bas	1	-	1
lo siento	10	6	9
n'est-ce pas	1	1	-
neeha	13	5	13
no funciona	1	-	1
no lo so	1	1	1
nombre	3	2	3
pacora	2	-	2
pad mini	1	1	1
palabra	7	6	7
panoply	-	1	-
papel	19	16	16
par avion	1	1	1
por favor	1	-	1
pour	1	-	1
pourquoi	1	-	1
qué quieres	1	-	1
salaam aleikum	1	1	1
salaam	5	3	5

salut	2	2	2
scusi	1	-	1
si	4	3	3
signor	1	-	-
te quiero	1	1	1
ti amo	2	2	2
tiksho	3	-	3
un poco	2	1	1
valise	1	1	1
video listo	2	1	2
vingt-neuf	1	1	-
vite	1	-	1
voilà	1	-	1
Yhteensä	169	102	155
	100%	60,3%	91,7%

Die Bedeutungen – soweit ich sie gefunden habe – finden sich im Anhang 1. Ich habe ausgerechnet, wie oft die fremdsprachigen Wörter oder Phrasen vorkommen, und dies auch in der Tabelle 1 geschrieben. Ganz unten in der Tabelle stehen die quantitativen Mengen. Von 169 fremdsprachigen Ausdrücken im Originaldialog finden sich nur 102 auch in den finnischsprachigen Untertiteln wieder. In den deutschsprachigen Untertiteln wurde mehr gefunden: 155 Ausdrücke. In Prozenten ausgedrückt gibt es in den finnischsprachigen Untertiteln somit 60,3 Prozent und in den deutschsprachigen Untertiteln 91,7 Prozent von Belegen für die Mehrsprachigkeit des Originals.

Beispiel 2.

Originaldialog	ZT1	ZT2
And they probably had a driver waiting, so you didn't need to find un coche.	Sinut varmasti haettiin, joten sinun ei tarvinnut etsiä un coche.	Wahrscheinlich erwartete dich ein Fahrer.
		Du brauchtest dir kein Coche suchen.

Beispiel 2 zeigt, wie die fremdsprachigen Wörter möglichst gut in die zielsprachliche Rede integriert werden. In den deutschsprachigen Untertiteln (ZT2) bekommt *coche* (Spanisch für das Auto) einen Artikel. Im Film sieht man ein Auto, so dass eine Erklärung nicht nötig ist. Beispiel 2 demonstriert auch, dass sich mehr Untertitelsegmente in den deutschsprachigen Untertiteln als in den finnischsprachigen (ZT1) finden lassen, weil die deutschsprachigen Untertitel möglichst genau der Rede folgen.

Beispiel 3.

Originaldialog	ZT1	ZT2
My name is Maria Gonzalez and I have an access problem. I have a new finger -	Nimeni on Maria Gonzalez ja minulla on ongelma. Minulla on uusi sormi.	Ich bin Maria González. Ich hab ein Zugangsproblem.
		Mein neuer Finger muss registriert werden.
and it needs to be recoded. -Okay, just hold on a moment, please. -Gracias.	Se täytyy koodata uudelleen. -Odota hetkinen.	-Warten Sie bitte ein Moment. -Gracias.

Typische Fälle, in denen Codeswitching vorkommt, sind Begrüßungen wie „hallo“, „guten Tag“ und „auf Wiedersehen“ wie auch „danke“. Eine Übersetzung von derartigen Äußerungen ist nicht unbedingt nötig, weil der Zuschauer die Situationen kennt, in denen diese verwendet werden. Codeswitching ist somit durch den Kontext klar und verursacht keine Verwirrung. Das bedeutet aber auch, dass diese Code-Switches besonders leicht zu entfernen, wenn räumliche oder zeitliche Begrenzungen dies erfordern. Manchmal passt auch das Codeswitching nicht in die zielsprachliche Äußerung.

Im finnischsprachigen ZT1 wurde *gracias* entfernt. Die Ursache dafür könnte sein, dass *gracias* als Antwort eine neue Zeile benötigt hätte, und es in den zwei Untertitelsegmenten dafür keinen Platz gibt. Es ist auch interessant, dass ein Dank in diesem Fall keinen bemerkenswerten Informationsinhalt trägt. Eine Auslassung ist somit eine begründete Entscheidung. In den deutschsprachigen Untertiteln ist der Text anders in Segmente eingeteilt geworden und für *gracias* findet sich genug Raum. Wie Tabelle 1 zeigt, wurde in den finnischsprachigen Untertiteln *gracias* nur fünfmal beibehalten. Sowohl in den deutschsprachigen Untertiteln als auch im Originaldialog kam *gracias* fünfzehnmal vor.

In den finnischsprachigen Untertiteln fanden sich viel mehr Entfernungen als in den deutschsprachigen. Im sorgfältigen Vergleich wurde klar, dass in der Regel Wiederholungen in ZT1 oft entfernt, in ZT2 beibehalten wurden. Eine Ursache dafür könnte die unterschiedliche Übersetzungstradition sein. In Finnland sind Untertitel die vorherrschende Übersetzungsmethode, was audiovisuelle Zieltexte betrifft. In Deutschland trifft man relativ selten auf Untertitel. Die Tendenz, Untertitelsegmente möglichst zeitgleich mit dem Originaldialog zu präsentieren, erinnert an Synchronisation.

Für die zugefügte Mehrsprachigkeit gab es nur ein Beispiel, und das fand sich in den finnischen Untertiteln. Ins Deutsche wurde das Wort *panoply* als *Schutzpanzer* übersetzt, aber in den finnischen Untertiteln steht *panoply*. Es kann sein, dass die Bedeutung dieses Begriffs dem Übersetzer unbekannt war, oder dann war es eine bewusste Entscheidung des Übersetzers. Aufgrund der Tatsache, dass sich in dem Material nur ein einziges Beispiel findet, lässt sich feststellen, dass die zugefügte Mehrsprachigkeit keine bedeutende Rolle in den Übersetzungen spielt. Als Effekt wäre zugefügte Mehrsprachigkeit in Übersetzungen wahrscheinlich nützlicher in literarischen Texten als in Untertiteln, weil der Übersetzer in derartigen Texten mehr Raum und keine zeitlichen Begrenzungen hat.

Kursivschrift ist eine von wenigen Weisen, die in Untertiteln benutzt werden können, um bestimmte Aspekte wie Sprache aus einem anderen Raum oder via Telefon zu betonen. Im Hinblick auf Lehnwörter und Neologismen empfehlen Díaz Cintas & Remael (2007, 125) bei einzelnen Wörtern oder Phrasen Kursivschrift zu benutzen. Im Film *Code 46* wurde Kursivschrift aber nur in ZT1 verwendet, um Sprache aus einem anderen Raum zu zeigen. In ZT2 befand sich keine Kursivschrift.

6 Zum Schluss

In dieser Forschungsarbeit wurde untersucht, wie Codeswitching als Effekt in Untertiteln dient, d.h. mit begrenzter Zeit und im begrenzten Raum. Im Allgemeinen wurde bemerkt, dass Mehrsprachigkeit in ZT2 stärker präsent war als in ZT1. In ZT1 wurden 43,5 Prozent der mehrsprachigen Äußerungen des Originaldialogs ausgelassen, in ZT2 nur 8,3 Prozent.

Der Unterschied ist bemerkenswert groß und resultiert möglicherweise aus verschiedenen Übersetzungstraditionen der Sprachkulturen. ZT2 bemüht sich, dass die Untertitelsegmente zeitlich möglichst mit dem Originaldialog zusammenzupassen. Das ist auch bei der Synchronisation ein zentrales Ziel. Dagegen streben die Übersetzer mithilfe von Untertiteln danach, dem Zuschauer genug Zeit zu geben, die Untertitel zu lesen. Ein anderer Grund könnten auch die unterschiedlichen Vorgehensweisen von zwei Übersetzungsbüros sein. Wegen einigen Fehlern in ZT1 wurde auch überlegt, ob der Übersetzer von ZT1 adäquate Arbeitsverhältnisse hatte. In Finnland sind die unzureichenden Arbeitsverhältnisse der audiovisuellen Übersetzer Gesprächsgegenstand gewesen (mehr darüber Vitikainen 2013).

Zusammenfassend wurde konstatiert, dass es möglich ist, entfremdende Elemente erfolgreich in Untertiteln zu benutzen. Mit der Hilfe des Kontexts versteht der Zuschauer, worum es geht, auch wenn er die fremdsprachigen Wörter nicht kennt.

Ein interessantes Thema für weitere Forschungen wäre ein Vergleich zwischen Fernsehuntertiteln und DVD-Untertiteln, weil das Masterfile dem DVD-Übersetzer bestimmte Grenzen setzt. Den Film *Code 46* habe ich vor Jahren auch im Fernsehen gesehen, aber leider hatte ich ihn nicht aufgenommen. Auch ein Vergleich von belassener Mehrsprachigkeit in verschiedenen Genres wäre interessant.